فن الكوميديا

د. محمد عنانى



مهرجان القراءة للجميع ٩٨

مكتبة الأسرة

برعاية السيدة سوزان مبارك

(الأعمال الفكرية)

فن الكوميديا
د. محمد عنانى

الغلاف

الإشراف الفني:

للفنان محمود الهندى

المشرف العام

د. سـمير سـرحان

الجهات المشاركة:

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التعليم

وزارة التنمية الريفية

المجلس الأعلى للشباب والرياضة

التنفيذ: الهيئة المصرية العامة للكتاب

على سبيل التقديم

تواصل مكتبة الأسرة ٩٨ رسالتها التنويرية وأهدافها النبيلة بربط الأجيال بتراثها الحضارى المتميز منذ فجر التاريخ وإتاحة الفرصة أمام القارئ للتواصل مع الثقافات الأخرى، لأن الكتاب مصدر الثقافة الخالد هو قلعتنا الحصينة وسلاحنا الماضى فى مواكبة عصر المعلومات والمعرفة.

د. سمير سرحان

تصدير

هذه فصول مختارة فى فن الكوميديا أو الملهاة ، وهى تعرض لهذا الفن باعتباره نوعًا أدبيًا متميزًا ، ولهذا فإن هذه الفصول مهمة لإلقاء الضوء على طبيعة الفن المسرحى « الضاحك » وإعادة وضعه فى مكانه الحقيق به بين فنون المسرح الرفيعة .

وربما كان أهم ما يخرج به قارئ هذه الفصول هو الفرق بين المسرح باعتباره عرضًا أدائيًا تمثيليًا (أو « لعبة » فنية خاصة) وبين فن الدراما باعتبارها الأدب المكتوب الذى يقوم عليه هذا العرض الأدائى التمثيلى . فالدراما هى ما جرى العرف على تسميته بأدب المسرح ، وهى تنتظم التراجيديا (أو المأساة) والكوميديا (أو الملهاة) والنوع المختلط أو «التراجيكوميدى» (الملهاة المأسوية أو المأساة الملهوية) إلى جانب فنون درامية أخرى بعضها مسرحى خالص مثل « الهزلية » وبعضها أقرب إلى الأنواع الأدبية الأخرى مثل المسرح الشعرى - أو فن الشعر بشتى ضروبه وألوانه .

والأنواع التى يتناولها الكتاب لاتمثل إلا جانبًا محدودًا من أنواع الكوميديا التى أبدعها الكتاب العرب والأجانب ، ولكنها تعتبر مقدمة مهمة لكل من يريد الدخول إلى هذا العالم السحرى الرحب وهو عالم المسرح وما يرتكز عليه من أدب المسرح أو الدراما . وإذا كانت هناك أنواع أخرى كثيرة لم يتعرض لها الكتاب مثل **الكوميديا الموسيقية والأوبرا الكوميدية** وشتى أنواع العروض المسرحية التى تجمع بين فنين أو أكثر

مثل فن **الاستعراض المسرحى** وفن **المنوعات** فهى تدخل بصفة عامة فى عداد فنون المسرح الخالص ، مهما يكن فى ثناياها من احتمالات الانتماء إلى أدب المسرح .

ولقد شهدنا فى السنوات الأخيرة تحويل بعض الأعمال الأدبية الكبرى إلى مسرحيات كوميدية موسيقية ، مثل تحويل مسرح **بيجماليون** لبرناردشو إلى مسرحية بعنوان **سيدتى الجميلة** (ثم تحولت إلى فيلم سينمائى) أو رواية **أوليڤرتويست** للكاتب تشارلز ديكنز إلى مسرحية بعنوان **أوليڤر** ، وقس على ذلك اقتباسات تلك المسرحيات لدينا ، أو المسرحيات الموسيقية العربية الأخرى ، وهنا نشأت أنواع مختلطة أخرى ، ربما يتسع المجال لمناقشتها فى كتاب مقبل إن شاء الله .

محمد عنانى

كوميديا الشخصية

كان من نتيجة (النجاح الجماهيرى) لبعض عروض المسرح التجارى أن اختلط مفهوم الكوميديا لدى الكثيرين (بل ومفهوم المسرح والفن الدرامى نفسه) إذ بدأ الاعتقاد يسود - بكل أسف - بأن الكوميديا هى التسلية عن طريق الإضحاك بأى وسيلة ممكنة وعن طريق الاستكتشات الموسيقية الراقصة والغنائية التى تدخل جميعا فى إطار **المنوعات** ولا تتصل إلا بلون واحد فقط من ألوان هذا الفن وهو ليس قطعا بأرقاها ألا وهو لون **الهزلية الغنائية** ، بل لقد بلغ هذا المفهوم حدًا من الشيوع والتغلغل داخل أبناء الحركة المسرحية نفسها جعل النجاح يقاس بعدد الضحكات التى تثيرها كلمات أو حركات مسرحية بعينها لدى الجمهور ! ولذلك فقد وجد الكثيرون صعوبة فى فهم ما قالته مجلة المسرح فى عددها الأول من أن مسرح سعد الدين وهبة يقدم « **كوميديا الموقف القائم على الشخصية** » وطالب البعض صراحة بتفصيل القول فى هذا «النوع» لذى ظن لفيف من القراء أنه ينطبق بداهة على كل كوميديا ولايكاد يحتاج إلى التمييز بينه وبين أى « نوع » آخر !

والحق إن الكوميديا - مثل أى فن درامى - لابد أن تنبع من موقف ومعنى الموقف وجود قوى متصارعة تخلق ما اصطلح على تسميته

بالتعقيد. ولكن الكوميديا تختلف عن التراجيديا فى أنها تعتمد على إمكانية حل هذا التعقيد بإحلال نوع من التوافق بين هذه القوى يعيد المياه إلى مجاريها ويعلن انتصار الحياة بانتصار الإنسان على نوازع الصراع والتصارع فالكوميديا - كما قال ناقد كبير « احتفال بالحياة » أى احتفال بقدرة الإنسان على الاستمرار ومن ثم فهى احتفال بالإنسان نفسه وقدرته على تخطى الصراعات وطاقته على العطاء الذى من شأنه أن يحدث التوفيق فى النهاية التى عادة ما توصف بأنها نهاية سعيدة .

وإذا نظرنا من هذه الزاوية إلى تراث الكوميديا فى الدراما العالمية استطعنا أن نفهم سبب ميل معظم الكوميديات إلى تناول الأخطاء التى يمكن علاجها أى تلك العيوب والنقائص فى نفس الإنسان وفى المجتمع (أى فى العلاقات البشرية) التى يمكن التغلب عليها . وقد تتمثل هذه فى أخطاء البنية الاجتماعية بسبب أخطاء فى الأفكار أو المفاهيم المتعارف عليها أو المتوارثة أو بسبب أخطاء فى نوازع النفس البشرية لاترتبط بمجتمع أو بزمان ومكان معين .

الظاهر والباطن :

ولهذا دأبت الكوميديا على السخرية من المظاهر الاجتماعية والبشرية مما جعلها تقترن بإثارة الضحكات على هذه المظاهر الخاطئة سواء فى السلوك أو الطباع أو العلاقات التى تحكم بناء المجتمع . بل إنها لطول

اقترانها بالسخرية من العيوب الظاهرة قد دفعت البعض إلى الاعتقاد بأن الكوميديا تختص بالظاهر بينما تتناول التراجيديا الجوهر والباطن - وهو اعتقاد غير صحيح لأن السخرية من الظواهر التى تتضمن سخرية من كل ما يؤدى إلى هذه الظواهر أى بواطن الشخصية وكل ما يكمن فى نفس الإنسان من تناقضات .

وفى هذا الإطار يمكننا التفريق بين نوعين من الكوميديا سادا عبر العصور وتفاوتت قيمتهما الفنية بتفاوت تركيزها على الظاهر والباطن . أما الأول فهو الذى يتناول صور البناء (أو التركيبات) الاجتماعية التى انقضى عهدها وبدت نقائصها وأوجه القصور فيها ، فأصبحت مثار سخرية المتنورين وقادة الرأى ، سواء لما تقتضيه من ألوان السلوك البشرى التى لم تعد مقبولة أو لما تفترضه من أفكار عفا عليها الزمن وأصبحت ممجوجة (مثل نظام الزواج عن طريق الخاطبة المأجورة ، أو قواعد السلوك الارستقراطية البالية ، أو نظم العمل فى دواوين الحكومة وما تشتمل عليه من مفارقات فى علاقات الرؤساء بالمرؤوسين أو الادعاء بغية اكتساب الاحترام وما إلى ذلك) .

أما النوع الثانى فيركز على النقائض البشرية التى قد تتولد عن هذه « التركيبات » الاجتماعية أو تتسبب فيها حقا وصدقا !

وقد شهد تاريخ الكوميديا فى العالم - وفى مصر بطبيعة الحال -

ألوانا متباينة من هذا النوع كانت تميل فى بدايتها إلى التبسيط الشديد فى مفهوم الشخصية الإنسانية فانحصرت فى **كوميديا الطبائع وكوميديا الأنماط** - وبينما كانت كوميديا الطبائع تركز على خصيصة معينة فى الشخصية وتبالغ فى تصويرها بحيث تقترن كل شخصية بطبع (مثل البخل الشديد ، أو البلاهة أو الاستغراق فى الملذات الحسية أو الميل إلى العزلة أو الخوف أو النفاق . . . إلخ) كانت كوميديا الأنماط تقدم شخصيات نمطية تحددت ملامحها سلفا بحيث يستطيع الجمهور أن يتعرف عليها بمجرد دخولها إلى المسرح (مثل شخصية الأب الغنى الماكر البخيل ، أو ابنته الخادعة له ، أو المرابى الذى يتظاهر بالتقوى ، أو العاشق العجوز أو مدعى العلم والثقافة . . إلخ) وهكذا لم يكن الكاتب فى حاجة إلى الإفاضة فى تحليل وتصوير هذه الشخصيات لأنها معروفة سلفا ولأنها لاتمثل الإنسان الكامل بل نزعة واحدة فيه ، ومن ثم وجدنا الحبكات التى استخدمها الكتاب فى هذا الصدد محدودة بهذه الأنماط - وكما قال درايدن الكاتب المسرحى والناقد الإنجليزى الأشهر : كان يكفى الرومان أن يجمعوا بعض الشخصيات النمطية معا حتى تتكون لديهم مسرحية كوميدية !

كوميديا الحب :

ولايعنى هذا التقسيم الخارجى لنوعى الكوميديا أنهما لايتقابلان أو

يتداخلان - بل على العكس فإن الكوميديا التى تسخر من البناء الاجتماعى أو « التركيبة » الاجتماعية - قديمة كانت أم جديدة - تتناول أيضًا شخصيات نمطية ، وقد يستخدم كاتب ما شخصيات نمطية فى إطار اجتماعى يجعله مثار سخريته وهدفا لضربات معوله النقدى . وفى كل هذا كانت الكوميديا تتطلب إقصاء البعد الشعورى الذى نسميه أحيانا بالتعاطف أو الاندماج الذى تهدف إليه التراجيديا - بمعنى أن كل هذه الكوميديات كانت تحافظ على المسافة بين المتفرج والممثل ، أى تؤكد الاختلاف بينهما ولا تسمح للمتفرج أن يوحد فى خياله بين نفسه ومن يراه على خشبة المسرح . ولم يتغير هذا الوضع إلا فى عصر النهضة حيث نشأ ما اصطلح على تسميته بكوميديا الحب (والتى تطورت إلى الكوميديا الخلقية على أيدى جولد سميث وشريدان ثم انتهت إلى نوع جديد تمامًا على أيدى وايلد وبرنارد شو) - وفى البداية كان الحب هو المحور الذى دارت حوله الحبكات مما استلزم إدخال عناصر أخرى من عناصر الشخصية ابتعد بها عن النمطية وكوميديا الطباع ، وهى العناصر التى تمثل الجوانب الأخرى للشخصية أى العناصر التى تكتمل بها صورة الفرد - بحيث أصبح من الصعب على المرء أن يقول إن هذه الشخصية فكاهية وحسب ، أو إن هذا الموقف تديره أنماط البخل والنفاق وحسب . . إلخ . أى إن التبسيط فى رسم الشخصية والمبالغة التى كان التصوير الفكاهى يقتضيها قد انتهت ليحل محلها نوع هام من التعقيد نتيجة للبعد

الشعورى للكوميديا (أى إمكانية التعاطف بين الجمهور والشخصيات التى يسخر منها) ونتيجة لانتقال التناقض من الظاهر (من مظاهر السلوك والعلاقات) إلى الباطن - أى إلى التناقض الكامن فى أعماق الشخصية البشرية نفسها .

التناقض الداخلى :

والذى نعنيه بهذا هو أنه بينما كان كاتب الكوميديا القديمة يركز على المبالغة فى التصوير بحيث تختل الأشياء (مثلما يفعل رسام الكاريكاتير) فيبرز التناقض أمامنا فى الحركة والحديث بدأ الكاتب يهتم بتصارع الوعى مع نزعات النفس ، أو تصارع نزعات النفس بعضها مع البعض ، أو التصارع فيما بين تيارات الوعى نفسها ، بحيث تختل « النسب » النفسية للإنسان وتنبع المفارقات التى دائمًا ما اتسمت بها الدراما عبر العصور . . ومعنى هذا أن الموقف الذى تنبع منه الكوميديا ، والذى نراه مجسدًا على المسرح فى الحركة والكلمة ، هو فى جوهره موقف تنازع وتناقض داخلى ، إما فى كل شخصية على حدة ، أو فيما بين الشخصيات بعضها والبعض أى فى المجال الذى تلتقى فيه النفوس - كلها أو بعضها .

وقد اهتم الكتاب والنقاد بهذا اللون من الكوميديا لأنهم رأوا فيه ما يلائم ازدياد وعى الإنسان بذاته - بمشاعره وأفكاره وموقفه من المجتمع والوجود نفسه ، وما يتمشى مع اكتشافه لمناطق فى كيانه لم يكن يحلم

بوجودها من قبل ، وما يعكس إدراكه الدقيق لما يدف بين جوانحه من نزعات متضاربة لم يكن يعرف لها تفسيراً ، ومن ثم فقد اتجهت الكوميديا الحديثة نحو المفارقات الداخلية التى أصبحت مادة صالحة للكوميديا مثلما هى مادة صالحة للتراجيديا . والفارق هو أن التوفيق بينهما فى الكوميديا يؤدى إلى نهاية سعيدة تؤكد طاقة الإنسان وانتصار إنسانيته ، وإذا هى اشتملت على خطأ قاتل (ما يسمى بالخطأ التراجيدى) فإنها تنتهى بهزيمة مؤقتة لفرد أو أفراد تهيىء للإنسان أن يخرج بقدرة أكبر على مجالدتها والانتصار عليها .

* * *

كوميديا التورية الساخرة

درجنا على اعتبار التورية نوعا من التلاعب بالألفاظ كما تسمى فى اللغتين الانجليزية والفرنسية - أى أن يستخدم اللفظ المفرد فى موضع بحيث يدل على معناه الأصلى وعلى معنى آخر ينبع من السياق ويعتمد على معرفة المستمع له ولكن ثمة لونا آخر من التورية يقترب من المفارقة ويرتبط بالدراما لارتباطه بالموقف والشخصية ويبتعد إلى حد كبير عن دلالة الكلمات المفردة فإذا كان كاتب القصة أو المقال أو الشاعر يستطيع أن يعتمد على قدرة المفردات على الإيحاء بمعان أخرى تختلف عن المعانى الظاهرة لها نرى أن الكاتب المسرحى يعتمد على قدرة الموقف الدرامى على خلق هذه المعانى حتى لأبسط الكلمات ذات الدلالات المحددة .

ويمكننا بصفة عامة تقسيم التورية اللفظية غير الدرامية إلى أربعة أنواع فأولها استخدام الكلمة لتدل على أكثر من معنى - مباشرة - كقول أحدهم لعازف العود « أنت عودك حلو » أو كقول حافظ إبراهيم لرجل كان قد وعده بإهداء ساعة ثم أخذ يماطله « إن الساعة آتية » وهكذا وثانيها استخدام الكلمة بمعناها الاشتقاقى بدلا من معناها الاصطلاحى أو إلى جانبه كقولك « ده شاعر ده ؟ ده شاعر بمغص ! » أو « ما قدرش يكتب أى كتب . . راح كاتب كتابه » - وثالثها الاستخدام الحرفى (أو الحقيقى) للكلمات أو العبارات ذات الدلالة المجازية كقولهم إن فلانا « يسهر » على

رعاية آخر أو قول أحدهم « ضربته كى أضرب لكم مثلا » ورابعها وأكثرها شيوعا هو إقامة توازيات بين المعنى المجازى أو الاصطلاحى والمعانى الأخرى كمن يقول لمأمور المركز « إن مركزك لايسمح بهذا » أو قول حافظ إبراهيم عندما رأى ساعة جيب ضخمة « دى موش ساعة .. دى سنة » ومثل المداعبات الأدبية التى عرفها الظرفاء والشعراء فى الجيل الماضى فحينما كتب حافظ إبراهيم يداعب أحمد شوقى قائلا :

يقولون إن الشوق نار ولوعة   فما بال شوقى اليوم أصبح باردًا

رد عليه شوقى قائلا : « حافظ على الحذاء ! » وعندما مر عبدالله فكرى على الشيخ السمنى وهو جالس فى الشمس قال له « حذار أن تسيح يا سمنى » فرد عليه السمنى قائلا « إننى أقدح فكرى » وهكذا مما يقتضى اللماحية وسرعة البديهة التى شاعت فى حوار دراما عصر عودة الملكية فى انجلترا ودراما آخر القرن التاسع عشر والتى تشيع فى مصر على كافة المستويات والتى تكثر فى نطاق الإشارات الجنسية أى العبارات التى يمكن تفسيرها تفسيرا خارجا والتى تبدو فى أشد صورها وضوحا فى فن «القافية» الشعبية بل وما يمكن أن نسميه أيضًا بفن « الردح » .

القافية والردح :

ولا تزال مسرحياتنا الفكاهية تعتمد - بكل أسف - اعتمادًا كبيرًا على هذا اللون من التورية اللفظية وبالذات ما اسميته بفن القافية وفن « الردح » ليس احتراما له ولكن اعترافا بمكانته الأدبية والتى لايخلو منها كبار

الكتاب (حتى شكسبير نفسه) والتى تنتشر فى فن الموال الشعبى وتبعث البهجة بين جميع فئات الشعب مهما بلغت درجة ثقافتهم .

ولكن هذا الفن ليس دراميا أى أنه لايمكن أن يندرج فى فن المسرح من حيث إن المسرح له مقتضياته التى تحتم عدم اعتماد المسرحية على أشواط متتالية من القافية أو « الردح » مهما بلغت درجة إمتاعها فإن النماذج التى أبدعها حسين الفار وسلطان الجزار مثلا فى برنامج « ساعة لقلبك » الإذاعى القديم لايمكن اعتبارها أعمالا درامية فهى حقا نماذج متطورة للقافية التى تنشأ من افتراض اسم أو عمل معين ثم التلاعب بهذا الاسم أو العمل تلاعبا يعتمد على سرعة البديهة واللماحية وأذكر شوطا من هذه القافية قدم فى نفس ذلك البرنامج بين الثنائى رشاد ومنصور حين يصل بعض الضيوف :

الضيف : الأستاذ منصور موجود ؟

رشـاد : مين عايزه ؟

الضيف : الأستاذ جرجير .

رشـاد : يومنا أخضر ونادى .. ودى تبقى مين ؟ الأنسة فجلة ؟

تفضلى يا آنسة .. انتى راسك ناشفة ليه ؟

الضيف : قل له بس جرجير ..

رشـاد : انت لونك مخطوف خالص ..

.. ودبلان كده ومصفر .. أعصر لك لمون ؟

وهكذا يظل الإثنان يتلاعبان بالألفاظ بالإشارة إلى النبات المعروف دون أن يخلق هذا موقفا دراميا من أى نوع – وهو عادة ما يحدث الآن فى مسرحياتنا الفكاهية إذ تظل الشخصيات تتبادل القافية وكلما أسرفت فيها كان هذا دليلا على لماحية الحوار ونزعته الكوميدية !

التورية والمفارقة :

ولكن التورية الدرامية شيء مختلف تمامًا عن هذا اللون من التورية إذ إنها تعتمد على التناقض بين الظاهر والباطن أو بين المعلوم والمجهول – أى إننا نرى ثمة من يعرف شيئًا يجهله آخر – وهكذا فهى تقترب من المفارقة التى تعتمد عليها الأعمال الدرامية الناضجة . والحقيقة أننا نواجه مشكلة فى ترجمة الكلمة الأجنبية التى تستخدم للدلالة على المفارقة (أى التناقض) والكلمة التى تدل على التورية اللفظية التى لا علاقة لها بالدراما والكلمة الثالثة (موضوع هذا الحديث) وهى التى تدل على التورية الدرامية الساخرة أى الكلمة التى تجمع بين عنصر المفارقة وعنصر التورية وعنصر السخرية الذي يرجع فى منشئه إلى سخرية القدر الذى ارتبط عبر العصور بالدراما ولكن كيف تبرز أو تستثمر هذه التورية الساخرة فى المسرح ؟ وهل هى قاصرة على الكوميديا لارتباطها بالسخرية ؟ أم أن لها علاقة وثيقة بالتراجيديا أيضًا بسبب عنصر القدر الذى يتصل بإرادة الإنسان والإرادة الأخرى – أى الإرادة التى هى عادة أكبر منه وأقوى ؟

تبرز التورية الساخرة دراميا فى موقف يتضمن شيئًا تعرفه إحدى

الشخصيات وتجهله شخصية أخرى أو يكون معروفا لدينا بينما يجهله طرفا الموقف الدرامى أو هو معروف لديهما ومجهول لطرف ثالث وهكذا ويكون هذا فى أبسط حالاته متصلا بما يحدث أمامنا على المسرح أى على الحركة المسرحية المباشرة بينما يكون فى أدق وأرقى حالاته متصلا بالحركة النفسية والذهنية للشخصيات وهو فى الحالتين يرمى إلى توليد توتر يمكن أن يستثمر فى الكوميديا أو فى التراجيديا إما للسخرية من جهل الإنسان وعجزه عن إدراك آليات الحركة البشرية والطبيعية فى هذا الكون أو فى مجتمع ما وإما لإبراز المتناقضات التى يمكن أن تودى بسعادة الإنسان لجهله بهذه المتناقضات ولأوهامه التى غالبا ما يعتز بها ويعيش لها .

ولننظر إذن إلى أبسط صور التورية الساخرة على المسرح . لنتصور مشهدا بسيطا : دخل لص إلى منزل أحد الأثرياء ليسرق المجوهرات التى تضعها زوجة الثرى فى خزانة . يمكن للمؤلف بداية أن يجعل الزوج يربت بيده على الخزانة ويقول وهو متجه إلى غرفة النوم « الحمد لله اننى أخرجت الجواهر من هذه الخزانة ووضعتها فى غرفة النوم » ثم يخرج وحين يأتى اللص ومعه عدته نراه واثقا من أن السكان قد رحلوا فهو يقول « كويس أن النهاردة الخميس والجماعة فى السينما » - هذا هو الموقف فى أبسط حالاته فنحن نرى أن جهود اللص سوف تصطدم بعائقين الأول هو وجود أصحاب المنزل والثانى هو عدم وجود الجواهر فى الخزانة وهذه التورية الساخرة المبدئية يمكن أن تتطور حين يكتشف اللص أنه قد نسى مفتاحا هاما فيخرج من المسرح لإحضاره بينما تدخل الزوجة لتقول

« الحمد لله أننى أعدت الجواهر من غرفة النوم إلى الخزانة فهى هنا أكثر أمنا » ثم تتجه إلى المطبخ مثلا لإحضار كوب من اللبن بينما يعود اللص وعندما يحس بوجود حركة ما يختبىء تحت أريكة مثلا فنراه نحن ولا يراه أحد الزوجين - فإذا وجد ثلاثتهم على المسرح أصبحت كل كلمة تقال ذات معان متعددة لأن كلا منهم سوف يفهمها بصورة مختلفة .

ورغم شيوع هذا النوع البسيط من التورية الساخرة فى كوميديات موليير (**مقالب سكابان** مثلا) وشيكسبير (**حلم ليلة صيف** مثلا) فإنه نادرًا ما يكون بهذه البساطة إذ إنه يعتمد فى جوهره على تورية نفسية أو داخل الشخصية نفسها وذلك بأن يجعل المؤلف من التناقض بين الظاهر والباطن إطارًا مجسدًا يعكس التناقض النفسى بينهما أو فى داخل الشخصية الواحدة فكثيرًا ما يكون إخفاء بعض المعلومات عن شخصية ما وإطلاع شخصية أخرى عليها أو إطلاع الجمهور عليها وسيلة لكشف الخواء الذى يسود تلك الشخصية أو التناقض بين تصوراتها للواقع والواقع نفسه فالذى يحدث لشخصية « فولسطاف » مثلا فى مسرحية شيكسبير « **زوجات وندسور المرحات** » من اختباء خلف الستارة ودخوله بعد ذلك سلة « الغسيل » وحضور الزوج الغيور وشكه فى الأمر ثم تنكره بعد ذلك ومقابلته لفولسطاف . . كل هذا يعكس التناقضات التى تعج بها الشخصية التى أصبحت من كلاسيكيات الأدب العالمى .

الستائر المسرحية :

أما فـى التراجـيديا فـإن التورية الدرامـية تهـيىء للكاتب أن يعكس تناقضات معرفـة الشخصية وجهلها فى مواقف تقـترب فى المسرح الحديث من مواقف قوة القدر فى المسرح الكلاسـيكى. وخير نموذج لهذا ما نراه فى مسرحية « عطيل » لشكسبير حين يـنصب « ياجو » شباكه وفخاخه للبطل، فى مشـهد تلو مشهـد من التورية ، بـل إن حـدث المسـرحية كله يعتـمد علـى التناقض بين ما نعـرفه نحن عن ديدمونة وما يتصـوره عطيل زوجها عنها ، بل وما نعرفه عن عطيل وما يعرفـه هو عن نفسه ، وحينما يجسد شكسبير هـذا الموقف فى كلمات عطيل قبل قتل ديدمونة نجد أن الموقف هو الذى يعطى لكلمـاته قدرتها عـلى التوريـة الدراميـة . أى إن الكلمات البسـيـطة « فـلأطفئ النور أولا . . ثم اطفئ هذا النور » . أى نور حـياة ديدمونة . تعنى فى الحقيقـة أن عطيل يعنى ما لم يكن يتصور أنه يعنيه ! فـهـو يطفئ نور حيـاته أيضًا ونور حب لم يكن يعـرف مـداه ونور حيـاة حافلة لم يستطع أن ينفذ إلى أقطار ذاته التى تسودها ظلمات الشك وانعدام الثقة .

وكان درايدن يطلق على الحيل المسرحية التى اقتـضتها التورية الدرامية فى عصره « الستائر المسرحية » بمعنى أن ثمـة ستائر تقوم فيها بين الممثلين بعضهم والبعض . نفـسيا وجسديا . تمكن بعضهم من معـرفة ما لايعرفه الآخرون وتمكن النظارة دائمًا من الاطلاع على خبـايا صدورهم وسواء كان الكاتب يقبل مـذهب درايدن أم يرفضه وسواء كان ينزع إلـى الكوميديا أم

يميل إلى التراجيديا فإنه دائمًا يلجأ إلى التورية الساخرة باعتبارها وسيلة درامية فعالة . من أحمد شوقى الذى يبدأ مسرحية « مصرع كليوباتره » بنشيد على ألسنة الجمهور الذى يتغنى بالهزيمة وهو يتصورها نصرًا :

يومنا فى اكتيوما　　ذكره فى الأرض سار

أسألوا أسطول روما　　هل أذقناه الدمار

إلى الأقنعة المسرحية التى استخدمها جلال الشرقاوى فى مسرحية «**الجوكر**» والتى تمثل الاستخدام الحركى للتورية الساخرة فى الكوميديا الخالصة ، بل إن التورية الدرامية قد استخدمت فى الأدب الحديث فى فنون غير مسرحية مثل القصة القصيرة لدى القصاص الإنجليزى الحديث «ساكى» والقصاص العظيم هـ.أ. بيتس ، بل وفى أدبنا العربى عند محمود تيمور (فى مرحلة انسلاخه عن تقاليد موباسان) ونجيب محفوظ فى عدد كبير من قصصه القصيرة .

لم تعد التورية فنا لغويا يعتمد على التلاعب بالألفاظ وإنما أصبحت وسيلة درامية فعالة تعين الكتاب على إثراء أعمالهم عن طريق التوتر الذى تهيئه والذى مكنهم من ارتياد قمم جديدة فى فنونهم المختلفة .

* * *

كوميديا الكاريكاتير

رغم أن المسرح الحديث قد تخطى مرحلة التقسيم « الخارجى » للأنواع المسرحية بالمعنى القديم - أى إلى كوميديا وتراجيديا أو حتى إلى تراجيكوميدى - ورغم أن المسرح المعاصر قد شهد من التيارات الفنية والفكرية ما جعله يعترف بأنواع مسرحية جديدة يصعب تصنيفها أو إدراجها فى هذا الباب أو ذاك - مثل المسرحية الاجتماعية (أو مسرحية المشكلة الواقعية) والمسرحية العبثية والمسرحية الفكرية الخالصة أو الغنائية والراقصة .. إلخ . فإننا ما زلنا نواجه روح المأساة أو روح الملهاة فى هذه وتلك جميعا .. حتى لو استعصى التصنيف والتبويب وفقًا للقواعد الكلاسيكية .

ويذهب جمهور النقاد إلى أن تراث مسرح العبث كان له أكبر الفضل فى هدم الحاجز الذى كان يفصل بين الأنواع القديمة لسبب لم يغب عن فطنة القدماء وإن كان لم يتضح إلا فى عصرنا هذا ألا وهو التغير الثورى فى النظرة إلى الشخصية الإنسانية بحيث لم تعد بناء ثابتا متجانسا على الدوام مهما كانت عناصر الثبات فيها - وهو التغيير الذى أتى به علم النفس الحديث - ثم التغير الذى طرأ على مفهوم الذهن ومن ثم على مفهوم المنطق أو علم التفكير - بحيث لم تعد اللغة وسيلة اتصال ثابتة المعانى والوحدات بل أصبحت وسيلة من الوسائل التى قد تحول دون

التوصيل - وهو التغيير الذى أتت به الفلسفة اللغوية على أيدى برتراند راسل وفتجنشتاين وجلبرت رايل - وثالثا ذلك التغير الذى أصاب فكرة أو مفهوم الإنسان الفرد فى القرن العشرين نتيجة لتطور فكرة الدولة الحديثة وتوسلها بأجهزة إعلام تخاطب السواد الأعظم بحيث تنحو نحو التعميم والتبسيط والتنميط أى إنها تتكىء على العناصر المشتركة - وهى الأدنى والأبسط وتبتعد عن الاختلافات الفردية بحيث لم تعد تتيح للذهن أن يمارس طاقاته الخلاقة وللفرد أن يطلق العنان لخياله المبدع .

ولقد تضافرت هذه العوامل جميعا لتجعل من مسرح العبث البوتقة التى انصهرت فيها عناصر الأنواع الأدبية لتخرج نوعا يستجيب لعصرنا الذى أصبح ديدنه التساؤل والمناقشة بدلا من التقبل والنقل والتسليم - فإذا بكتاب مسرح العبث يطرحون القضية بعد القضية ويثيرون التساؤلات الجادة من خلال المواقف « غير المعقولة » - سواء منها ما يحاول هدم فكرة الثبات والجمود (فى الشخصية ، أو فى قوانين المنطق واللغة ، أو حياة الإنسان الفرد) - أو ما يحاول التركيز على استحالة النظرة إلى حياة الإنسان فى القرن العشرين نظرة جادة بعد أن تغيرت طبيعة العلاقة فيما بين الأفراد من ناحية وبين الفرد وبين النظم أو المؤسسات الاجتماعية من حوله من ناحية أخرى لتصبح علاقات تتفاوت نسب أجزاء بعضها إلى البعض إلى حد التشوه الذى يثير الضحك والسخرية بقدر ما يدفع على التفكير والتأمل الجاد العميق . وهكذا انتقل فن السخرية فى مسرح العبث إلى مرحلة الكاريكاتير اللفظى ليعكس حياة الكاريكاتير الإنسانى فى

مبالغات الصورة والفكرة والحركة بحيث نشأ لدينا بعد ما يقرب من ربع قرن لون من فن الكاريكاتير المسرحى يجمع بين العديد من العناصر الدرامية التقليدية وينفرد بما يتسع به من روح هجوم ساخرة تتوسل باللقطات القصيرة اللاذعة اللاسعة فى تركيزها وحدتها .

والكاريكاتير - فى مجال الفنون التشكيلية - حديث النشأة إذ نشأ مع الصحافة وربما لم نستطع أن نرصد جذورًا له أبعد من صحائف المواويل الشعبية التى سادت أوربا فى القرن السادس عشر وكانت تصور فى أول أمرها غرائب الطبيعة وغرائب الحياة الاجتماعية ثم تطورت على مدى قرنين لتصبح وسيلة للنقد الاجتماعى والسياسى بحيث رأينا فى القرن الثامن عشر - فى إنجلترا مثلا - أرباب هذا الفن يزاوجون بين الأشعار التى تبالغ فى تصوير جور النظم الاجتماعية وبين الصور التى تقرب فكرة هذا الجور إلى القارىء مثل تصوير أحد الأغنياء وهو يلتهم الفقراء أو تصوير أسنانه وقد طالت وأصبحت مثل آلات حادة قاطعة - أو تصوير بعض زبانية النظم السياسية التى حطمتها الثورة الفرنسية فى صورة ذئاب أو كلاب - واستمر فن الكاريكاتير مرتبطا بالشعر والتعليق الاجتماعى والسياسى (ربما حتى يومنا هذا) ثم انتقل إلى بعض الأنواع الكوميدية خارج نطاق مسرح العبث بحيث أصبح يمثل تيارًا متميزًا وإن لم يكن مستقلا كل الاستقلال . وربما كان أهم ما أتى به التيار هو اطلاعنا على أن فن الكاريكاتير الأدبى أسبق من كاريكاتير الفنون التشكيلية إذ بدأنا نرى فى التراث العالمى جذورًا له وملامح محدودة ترتفع به عن دوره فى

السخرية (أو الهجاء - كما عرفه العرب) وتقترب به من أرقى الفنون البشرية المعاصرة .

معنى الكاريكاتير :

يكمن جوهر الكاريكاتير - كما يقول الفيلسوف هنرى برجسون - فى قدرة الفنان على رؤية النزعة الكامنة فى النفس وإخراجها إلى السطح فهو فن لايتوسل بالمبالغة لمجرد المبالغة فى إحدى قسمات الوجه أو الجسم مثلا ولكنه يدرك معنى إحدى القسمات فيخرجه إلى السطح عن طريق التكبير - أى إنه لايعارض الطبيعة بل يتبع خطوطها فيكبر بعضها ويصغر البعض الآخر بحيث يحطم التوافق الظاهرى بين الملامح ويبرز الخلل الكامن - أى إنه يلقى بالضوء على « التشويه الذى تميل إليه الطبيعة فى ملامح الإنسان » - ويقول برجسون :

« ينحصر فن رسام الكاريكاتير فى استشفاف هذا الميل الذى ربما لا يظهر جليا على السطح ومن ثم إخراجه إلى حيز الوجود المرئى بتكبيره أمامنا . إنه يجعل تغيرات معينة ترتسم على وجه نماذجه بحيث تعبر عن أعمق ميول هذه النماذج - ومعنى ذلك أنه يكتشف تحت التوافق السطحى للأشكال جمودا وتحجرا . إنه يكتشف اختلالا وتشويها لايزيد عن كونه محتملا ولكنه يأتى به إلى السطح فكأنما أخرج الشيطان من داخله » .

وبرجسون يحاول هنا إدراج فن الكاريكاتير فى إطار نظريته العامة عن الكوميديا والضحك وذلك بالتركيز على التحجر والجمود الذى يمكن استشفافه فى النفس ولايستطيع إلا رسام الكاريكاتير أن يضع يده عليه .

ولكننا نرى أن إكتشاف أو تكشف العنصر الآلى فى الإنسان ليس وحده ما يدفع على الضحك بل بدانا نرى أن هذا التضخيم قد يكون دليلا على التعقيد القائم فى النفس البشرية والذى يدل دلالة واضحة - كما يقول « وايلى سايفر » - على وجود بعض القوى الخفية فى النفس البشرية والكامنة فى اللاوعى . وربما كان فرويد (كما يقول سايفر) هو العالم الوحيد الذى قال بأن النكتة - مثل الأحلام - تنبع من اللاوعى وبأنها وسيلة لإطلاق هذه القوى أو الدوافع اللاواعية وهكذا فإن ثمة علاقة مباشرة بين الرسام الإنطباعى حتى عند فان جوخ أو فى تماثيل مايكل انجلو الناقصة وبين الكاريكاتير إذ إننا نستطيع أن نرصد « خط استمرار » بين التشويهات التى يلجأ إليها رسامو الكاريكاتير وأساتذة فن « التصوير المفزع والفظيع » (الجروتسك) فى تماثيل العصور الوسطى والأشكال الحجرية البارزة المخيفة المنحوتة فى الأبنية الضخمة وبين فن الكاريكاتير الحديث بدلالاته النفسية العميقة .

وإذا كانت هذه الدلالات تشير حقا إلى اختلال فى النظرة قدر ما تشير إلى اختلال فى الواقع - أى إذا كانت تعكس وتجسد أحلام العصابيين أو أحلام المجانين بقدر ما تعكس وتجسد واقعا اختلت نسب

أجزائه فى الحقيقة ، فإن فنان الكاريكاتير يؤدى دوراً مزدوجًا إذ إنه يبرز الخلل من الناحيتين الذاتية والموضوعية معا بحيث يبرز الأحلام الباطنة فى صور مختلة ظاهرة ويجسد الخلل الظاهر فى صور نفسية ممزقة . وهكذا فإننا كثيراً ما نرى الكتاب يعكسون صورة العصر فى بعض الشخصيات التى تطغى عليها خصيصة من الخصائص ، أو يجسدون الأحلام الشائهة فى صور من الواقع تختل نسبها كما يحدث فى بعض أنواع مسرح العبث.

ومن هذا المدخل يمكننا أن نرى ثلاثة أنواع رئيسية لكوميديا الكاريكاتير أولها كاريكاتير الشخصية وثانيها كاريكاتير الموقف وثالثها وأهمها كاريكاتير الفكرة .

كاريكاتير الشخصية :

مثلما يركز الرسام على أحد ملامح الشخصية يلجأ الكاتب إلى تكبير خصيصة من الخصائص النفسية حتى يجعلها تطغى على سائر السمات التى تهبها التوازن والاستواء فكأنما هو يقدم إلينا « حالة تضخم مرضى » لعنصر نفسى قد ينعكس فى السلوك أو فى الأفكار أو فى المشاعر أو فى العلاقات القائمة على هذه جميعا . ومن ثم فنحن نواجه فى كاريكاتير الشخصية اهتزاز النسب بين عناصر الشخصية نتيجة لتكبير خصيصة نفسية بعينها وتضخيمها أكثر مما ينبغى .

وقد عرف الأدب العالمى هذا اللون من التصوير الكاريكاتورى فى شتى عصوره ، وحتى فى فجر المسرح اليونانى كانت بعض الأقنعة تمثل

الخصائص المهنية أو الصفات النفسية الغلابة التى تطورت منذ عصر الرموز (عصر الآلهة الوثنية بما ترمز له من صفات النفس البشرية كالغضب والانتقام والحب والبغض .. إلخ) ثم كانت الأنماط التى تمخضت عنها دراما العصور الوسطى بأنواعها من مسرحيات الأسرار ومسرحيات الأخلاق - كانت هذه الأنماط تمثل أيضًا تصويرًا كاريكاتوريا تجريديا - ثم كانت كوميديا « الطباع أو الأمزجة » فى عصر النهضة التى بلغت ذروتها فى دراما القرن السادس عشر فى إنجلترا على أيدى بن جونسون وغيره من معاصرى شيكسبير . وقد اشتهرت هذه الشخصيات وذاعت وأصبحت كل شخصية علما على الخصيصة النفسية التى تضخمت إلى الحد الذى أصبحنا نذكرها به خارج نطاق الموقف الدرامى أو المسرحية أو حتى بعيدًا عن الإنسان الذى اقترنت به أول الأمر - وهذا لايقتصر بطبيعة الحال على أدب المسرح بل ينسحب على التصوير الفنى الكاريكاتورى فى الأنواع الأدبية الأخرى مثل الرواية والشعر الغنائى والقصصى والهجاء .. إلخ . فكلنا يذكر بعض شخصيات ديكنز وبعض شخصيات موليير مثلما نذكر الشخصيات التى أبدعها الجاحظ فى **البخلاء** بل إن الأدب العربى ليحفل بهذا اللون من التصوير الكاريكاتورى - ويكفى أن نذكر شخصية جحا أو شخصية هبنقة (رمز الحمق) أو أشعب الطفيلى (بل إن طفيل بن زلال الكوفى نفسه من ابتداع الكتاب إلى حد كبير) ولاشك أن عشرات الشخصيات التى تطالعنا فى كتب الأخبار والسير (مثل **الأغانى**) من كذابين ومتنبئين وماجنين .. إلخ . تعتمد على الأدباء العرب الذين كانوا

يخافون من الجهر بحقيقة تأليفهم وتضخيمهم لهذه الشخصيات حتى لايشك القراء فى سائر رواياتهم وأخبارهم وقصصهم . وهل منا من يشك فى أن قصة « قضاء يوم السبت مع الشيطان » التى يرويها أبو الفرج الأصبهانى قصة من نسج الخيال وهى إن إبراهيم الموصلى أو اسحق الموصلى أو غيرهما من المغنين قد قضى يوم لهو وشراب وغناء مع زائر عبقرى . أفليس تصوير هذا الزائر على أنه الشيطان تصويراً كاريكاتوريا ؟ وما أشبه التصوير الكاريكاتورى الذى يبدعه الجاحظ لابن عبد الوهاب فى **رسالة التربيع والتدوير** بتصوير شكسبير لشخصية فولسطاف فى عدد من مسرحياته آخرها **زوجتان مرحتان من ضاحية وندسور** وشتان اذن بين ابتداع شخصية وهمية مثل عيسى بن هشام لدى بديع الزمان الهمذانى ومن محاولة الالتزام بالصدق التاريخى فى كثير من كتب السير والأخبار ! إن شخصية عيسى بن هشام من نسج الخيال وتستطيع أن تقدم أقاصيص خيالية كاريكاتورية يمكننا أن نقبلها ونضحك عليها ومنها ومعها كما يمكننا أن نقبل ما تحتويه بعض المقامات من غرائب (انظر المقامة البشرية لبديع الزمان) قبولنا للغرائب التى تحكيها مواويل القرن السادس عشر فى إنجلترا (جرد أحدهم سيفه وانقض على الأسد ففلق هامته بضربة واحدة ! أو كتب على الملك الظالم أن يعمل معداويا وما يزال حتى هذه اللحظة - كما يقوم الأخوان جريم - يضرب بمجدافيه فى الماء ! أو ظل الشره يشرب حتى جف ماء الأرض جميعًا ! وهكذا) .

وأبرز نماذج كاريكاتير الشخصية هى نماذج كوميديا الطباع التى تفوق فيها

بن جونسون . لنأخذ أمثلة من مسـرحيـة شهيرة هى مسـرحية **فـولبـونى أو الثـــعلب** - إننا نجد هنا نماذج متـعددة لشخصيات كاريكاتـورية اختار لها المؤلف أسـماء الطيـور والحيوانات واسـمع ما يقـوله فولبـونى فى المشـهد الافتتاحى للمسرحية مخاطبا خادمه موسكا :

فـولبـونى : أقول عم صباحا أيهـا النهار . . ثم أنشد النضار ! افتح الباب على المحراب يا موسكا لأشهد طلعة القديس .

(موسكا يرفع غطاء الصندوق)

مرحى بروح العالمين وروحى

إن فرحتى برؤيتك

تفوق فرحة الوجود

ولهفة الأرض على إشراق الشمس فى برج الحمل

بل إن نور الشمس لايرقى لنورك

انظر إليه بين سائر الكنوز

كأنه النيران فى الليل البهيم

أو مثل نور الفجر أول الزمان

عند خلق الأرض من سدم العماء !

توهج الذهب

فأفلت الظلام ساربا فى باطن الثرى

يا شمس روح فاقت الشمس سنى !
يا درة الفلك
دعنى أقبلك
دعنى إصلى لك
يا كنزى المقدس . . فى غرفتى المباركة
ما أصدق الحكيم حين قال :
« أزهى عصور الشعر عصر الذهب »
يا أحسن الأشياء كلها
يا فرحة تفوق ألوان الفرح
فى قلب طفل أو أب أو صاحب
وكل حلم يقظة فى أرضنا !
قالوا إلهة الجمال من ذهب
لها عشرون ألفا من فوارس الهوى !
هذى حدود محاسنك
هذى حدود غرامنا بك
قديسنا الحبيب :
أنت الإله الصامت البليغ
فالصمت من ذهب
وعقدة اللسان لايحلها سوى الذهب !
أنت لا تفعل شيئًا

لكنك الدافع للأفعال

يا ثمن الأرواح

يا من تجعل نيران جهنم صنو الجنة

أنت الفضيلة والذيوع فى مدارج الشرف

من يحمل الذهب

يفوز بالشرف

ويعرف الشجاعة

ولذة الأمان

وحكمة الزمان !

هذه المبالغات التى تتوالى لاتكشف فحسب عن نزعة شاذة فى فولبونى ولكنها تجسد هذه النزعة بصورة كاريكاتورية بحيث يبرز كأنه عاطفة غير أرضية متخذا صورة المشاعر الروحية التى تقترب الإحساس بالدين . فمنذ اللحظة الأولى نرى تشبيه الذهب وتشبيه الصندوق بالمحراب ثم تتوالى التشبيهات بالروح والحياة والنور والقداسة والفن (الشعر) والفرحة والحلم والجمال و والكلام ودوافع الأفعال والفضيلة والذيوع والشرف والشجاعة و والحكمة ! إن هذه المبالغات مضحكة حقا ولكنها ليست نمطية أى تمثل نمطا ثابتا متكررا ولكنها كاريكاتورية لاعتمادها على اختلال والعلاقات والقيم . والفارق بين الكاريكاتير والتصوير النمطى الأهمية لأن فولبونى ليس نمطا بشريا ولكنه تجسيد لميل طبيعى فى

يوجد فى كل إنسان بدرجات متفاوتة من العمق ولكنه زاد فى يد شاعر الكاريكاتير عن الحد فأصبح مضحكا - أى إنه ليس مضحكا لأنه مناف للطبيعة ولكنه مضحك لأن النزعة الطبيعية فيه زادت عن الحد فأخلت بالاتزان النفسى له !

كاريكاتير الموقف :

وتتوسل الكوميديا بلون آخر من الكاريكاتير يعتمد على تغير العلاقات بين المقومات النفسية لعدد من الشخصيات حتى ولو كانت تحتفظ بالأحجام الطبيعية لهذه المقومات . أى إن المبالغة تصيب علاقة ما على حساب سائر العلاقات ومن ثم يكون الخلل المحتوم فى « التركيبة » الاجتماعية التى لاتقوم إلا على علاقات سوية أى متوازنة . والفارق بين هذا اللون من الكاريكاتير وبين كاريكاتير الشخصية كبير جدًا لأن العلاقة التى تتشوه لا تتصل بجوهر المشاعر البشرية ولكن بأشكال السلوك فى مجتمع بعينه وزمان بعينه حسبما تحدد التقاليد وحسبما يقضى العرف السائد - فعلاقة الهيمنة والسيطرة بين الرئيس والمرؤوس فى أى عمل حكومى لا تتصل بمشاعر بشرية أصيلة ولكنها تنبع من التقاليد التى تقضى بالطاعة والملق خوفا من العقاب أو طمعًا فى الثواب وطالما كانت هذه العلاقة مقدمة بالنسبة المألوفة فى مجتمع ما فلن تثير أى دهشة أو تقترب من عالم التناقض الكوميدى أما إذا قدم لنا مؤلف ما هذه العلاقة وقد أصبحت علاقة تبعية آلية تجعل المرؤوس يقول إنه يحب نفس ألوان

الطعام التى يحبها رئيسه ويتكلم نفس اللغة التى يتكلمها ويرتدى نفس أنواع الملابس .. إلخ . فإننا نرى صورة كاريكاتورية لعلاقة خرجت عن طورها فأصبحت تدعو للسخرية والرثاء معا .

ولنأخذ نموذجا من مسرحية حديثة هى « **مسافر ليل** » للشاعر صلاح عبد الصبور - فنحن نجد هذه العلاقة التى تقوم على الحيطة والحذر فى معاملة الأغراب أو الرؤساء - الذين قد يكونون حقا ذوى سلطان ونفوذ وقد لايكونون - وقد تحولت إلى علاقة كاريكاتورية ساخرة بين راكب قطار الليل وبين عامل التذاكر الذى يزعم أنه الإسكندر الأكبر .. فالموقف يقوم على أشخاص لا مبالغة فى خصائصهم النفسية بداية ، لكنهم يتحولون فى ضوء العلاقة الكاريكاتيرية إلى نماذج نضحك منها ونرثى لها - خاصة عندما يكف عامل التذاكر عن زعمه بأنه الإسكندر الأكبر ويؤكد أنه ما زال عامل التذاكر فى نهاية المشهد :

الــــراوى : قال الراكب فى نفسه

ما يدرينى فلعل الرجل هو الإسكندر

ولعل الموتى العظماء

ما زالوا أحياء

وعلى كل فالأيام غريبة

والأوفق أن نلتزم الحيطة

ولعلى إن لنت له أن يتركنى فى حالى

(قال الراكب فى نفسه)

فلأتذلل له

الراكـــــب : ماذا تبغى منى يا مولاى ؟

عفوا ، مثلك لايبغى من مثلى شيئًا . .

أعنى . . بم يشملنى عطفك ؟

بم تكرمنى

هل تجعلنى سرجا لجوادك ؟

عامل التذاكر : ضاقت نفسى بركوب الخيل الآن

الراكـــــب : هل تجعلنى فرشة نعلك ؟

عامل التذاكر : يندر أن أمشى ، يؤلمنى اللمباجو

أتمدد أحيانا فى الشمس وأخذ حمام بخار كل صباح

الراكـــــب : فلتجعلنى فحاما فى حمامك

اعهد لى بمناشفك الوردية

اجعلنى حامل خفيك الذهبيين

لكن لاتقتلنى . . أرجوك

عامل التذاكر : لم تصرخ يا سيد ؟

هل تحلم ؟

لم تجمد كالفأر المذعور ؟

لأظن بأنك لم تركب قاطرة من قبل

أوه ، لم يشحب وجهك حين أمد إليك يدى ؟

أو لا تعرفنى ؟

الراكـــــب : أنت الإسكندر

عامل التذاكر : ليس اسمى الإسكندر

اسمى زهوان

الراكـــــب : بما تأمر يا مولاى الـ . . زهوان ؟

عامل التذاكر : مذعور . . وغبى !

أولا تدرك من ثوبى ما أطلب ؟

أطلب تذكرتك . .

هذا عملى . .

هذه العلاقة إذن علاقة اختلفت النسب فيها عن النسب الاجتماعية المعهودة فخرجت بصورة كاريكاتورية ربما تطلبت أداء كاريكاتوريا أى يتسم

بالمبالغة فى الحركة والإيماءة ونبرات الصوت ، وربما كان هذا ما جعل صلاح عبد الصبور يقول فى تذييله إنه يتصور إخراج هذه المسرحية فى إطار الهزلية التى تنزع إلى المبالغات الكاريكاتورية تمثيلا وإخراجا

كاريكاتير الفكرة :

ويتصل هذا اللون اتصالا وثيقا بنوع آخر هو كاريكاتير الفكرة أى المبالغة فى هذه الفكرة أو تلك حتى تتضح بلاهتها أو المبالغة فى تصوير أفكار أخرى بجوارها لإبراز التناقض الشديد بينهما - وقد يتخذ هذا اللون - بل غالبا ما يتخذ - صورة الفانتاريا أى صورة الموقف الخيالى الذى يتطور وفقا للمنطق المقبول للأشياء . وقد شاع هذا فى مسرح العبث فى الهجوم على تقاليد المسرح الكلاسيكى - كما شاع فى معظم ألوان المسرح التجريبى الحديثة .

ولنأخذ مثلا من مسرحيتين نشرتا فى مجلة المسرح (العددين الأول والثانى) . الأول هى **الأستاذ** تأليف سعد الدين وهبة ، والثانية هى **الساعة الناطقة** تأليف توم ستوبارد . الأولى تتخذ إطارا اجتماعيا وسياسيا واسعا فتقدم صورة كاريكاتورية لعدم المبالاة من جانب الشعب إزاء بطش الحكام أى فقدان القدرة على السمع أولاً ثم فقدان الآذان أنفسها ! والحقيقة أن هذه الصورة الاستعارية تتطور فى عدة اتجاهات كاريكاتورية ليس فقط على المستوى العام بل أيضًا على مستوى المعنى ومستوى الفكرة بحيث يستخدم المؤلف وسيلة من وسائل مسرح العبث فى

تقليب الأمر على وجوهه التى تشتط فى البعـد عن الواقعية وتدخل مجال اللامعقول الذى هو فـى الحقيقة « كاريكاتير فكرى » - فـاتهام الناس ظلمهم فى قضايـا سياسية والحكم بإدانـتهم ظلما يتخـذ هنا صورة تتضخم فـيها الأبعاد حتـى تصل إلى موقف يتحول فـيها مفهـوم القضية السيـاسـية إلى عبث مؤلـم - فـهو فكه من ناحية ويدعو للرثاء من ناحـية أخرى وهذا هم السلاح الذى يستخدمه رسام الكاريكاتير فى النقد السياسى :

(يدخل خمسة رجال يدفعهم الوزير أمام المنصة ويقف إلى جوارهم)

الملكـــة : تهمتهم أيه ؟

الوزيـــر : التآمر على نظام الحكم فى المدينة والتحـريض على اغتـال الحكام والمحكمة العليا حاكـمتهم وأصدرت عليهم الحكم بالإعدام . . والمطلوب اعتماد الحكم للتنفيذ .

الملكـــة : ايه هى الجرائم اللى ارتكبوها ؟

القـاضى : الجماعة دول مضى عليهم دلوقت أكـثر من شهر ساكتين . . ما بيتكلموش .

الملكـــة : وفيها ايه دى ؟

القـاضى : لما فاتت المدة الطـويلة دى شكينا فى المسألة . . قـبضنا عليهم ووضعناهم تحت المراقبة . . وبرضه ما اتكلموش .

الملكـــة : (بضيق) وبعدين ؟

القاضى : حلم جلالتك شوية . .

الملكـــة : اتفضل

القاضى : أحلناهم للطبيب وكشف عليهم لقى لكل واحد لسان فى حنكه .

الملكـــة : هو مفروض ما يبقاش فيه لسان فى حنك الإنسان كمان؟

القـاضى : لأ . . خفنـا أحسن تكـون ألسنتهما اختـفت والا حاجة . . نبقى أحنا ظالمين . .

الملكـــة : وبعدين ؟

القـاضى : الطبيب قـرر أنهم يقدروا يتكلـموا لو أرادوا الكلام . . استـعمـلنا معـاهم كل الوسائل المحـزنة والمفرحـة والمؤلمة والغير مؤلمة ما فيش فايدة . . ضربناهم ما فيش فايدة . . كويناهم بالنار ما فيش فايدة برضه . . قلنا لابد يكون فى الأمر سـر . . واجتـمعنا وحـضر الوزير الأفـخم وأثنـاء بحث الأمـر عـرفنا السـر الرهيب الذى يخـفـيـه هؤلاء المجرمين .

الملكـــة : ايه هو ؟

القـــاضى : حلم جـلالتك . . حضـرة الوزير وأنا قلنا لبعـضنـا : الناس دول مش عايزين يتكلـموا ليه فى مدينة مـا حدش

فيها بيسمع حاجة إلا الحكام .. سألنا نفسنا .. هم
خايفين يتكلموا ليه ما دام الناس ما بتسمعش .. يبقى
لازم هما خايفين من الحكام عشان الحكام بس هم اللى
بيسمعوا .. ولما وصلنا لحد كده سألنا نفسنا أيه هى
الحاجة اللى الناس تخاف تتكلم فيها قدام الحكام ..

هذه إذن آراء أو أقوال لاتنتمى إلى شخص معين مهما اختلفت فيه الدوافع والمشاعر كما يحدث فى كاريكاتير الشخصية - كما أنها لاتنتمى إلى موقف مبنى على التناقض الصارخ الذى يخلق علاقة شاذة بين نزعتين أو فكرتين أو يخلق علاقات ذات نسب مختلفة (بالتصغير والتكبير) ولكنها تنتمى إلى إطار كاريكاتيرى - كما قلنا - يعتمد على التطرف فى تصوير الفكرة حتى يصل بها إلى حد البله ، وهو نفس ما يحدث فى مسرحية **الساعة الناطقة** حين نرى جلاديس وقد تحولت إلى آلة لضبط الوقت نتيجة للاهتمام « اللامعقول » بالتوقيت ورصد الساعات والدقائق بل والثوانى فى عالم أصبح يهدر الزمن أكثر من إهداره أى شىء آخر - وهذه هى الفكرة التى يصل بها توم ستوبارد إلى حد التطرف حين يواجه بين إحساس جلاديس بالزمن حقا - بمعنى الديمومة والخلود - وإحساسها به باعتباره دقات ساعة لا معنى لها ! إن رصد الوقت أصبح تقطيعا له وفتكا به :

جلاديس : الفكرة بدأت تهرب

أو تغدو فكرا آخر
أو قل بدأت تتكشف لى
إذ يعتقدون بأنهم اخترعوا الزمن لصالحهم
لاراحتهم
ولذلك فتكوا بالزمن
فتقطّع فى أيديهم دقات أو تكات
ستون دقيقة
إثنا عشر وثنتا عشرة
عشرون وأربع ساعات
حتى يعرف حائز قصب السبق
من حطم أرقام الألعاب الأولمبية
ومتى نتوقف عن تقديم الأطباق لرواد المطعم
فى بهو الفندق
ومتى تبدأ أيام الموسم
أو لاتقبل أموال رهان الخيل
ومتى نأوى للنوم
أو نترك المحطة
ونجدد طلب العضوية
حين يحين الموعد ويفوت
بل حين يضيع الموعد ويفوت الوقت

حتى نعرف أين مكاننا

وكم لبثنا

بل زعموا ذلك أمرًا هامًا

حتى نعرف ماذا بقى من العمر

وهل يهم ذلك ؟

فيعرفون أننا عرفنا

أنهم قد عرفوا

أننا نعرف .. أنهم يعرفون !!

وتصل اللقطة الكاريكاتيرية إلى ذروتها فى المشهد الأخير عندما يدخل فرانك على اللورد - رئيس المصلحة مطالبا بزوجته :

فرانـك : هل أنت الرئيس الأعلى ؟

اللـورد : بالتأكيد ..

فرانـك : ماذا فعلت بزوجتى جلاديس ؟!

مورتيمر : كيف تجرؤ على اتهام رجل فاضل مثل اللورد -

اللـورد : أرجوك يا مستر مورتيمر .. دعه يتكلم ..

فرانـك : إنها الساعة الناطقة ..

اللـورد : ماذا تعنى ؟! و - ق - ت ؟

فرانـك : نعم .. إنها جلاديس ..

اللـــورد : (**مستغرقًا فى الضحك**) يا صديقى العزيز . . لايوجد أحد اسمــه جلاديس . . ولايمكن أن نولى زوجـتك مسئـولية الزمن . . إنهــا آلة . . كنت أتصــور أن الجمـيع يعرفـون ذلك .

فرانـــك : آلة ؟

اللـــورد : تصور أنها زوجته !! (**ضحكات من الجميع**) تصور أنها زوجته !

ولايعنى تقسيمنا الكاريكاتير الكومـيدى إلى هذه الأنواع الرئيسية أنها منفصلة أو أنهـا الأنواع الوحيدة التى يمكن رصدها فى هذا المجـال فالواقع أن مســتويات الكاريكاتير الكومــيدى لا نهاية لهــا - من مستـوى التحليل العمــيق الذى يتخــذ أبعادًا تراجـيدية فى دسـتويفسكى وفى كــافكا - إلى مستوى الهزل الواضح فى اللعب بالشخصية والموقف والفكرة جميعا مثلما نرى فى **حلم ليلة صيف** وغيرها من كوميديات شكســبير ، إلى مستوى الكاريكاتير الفكرى الصــارخ عند بيكيت ويونسكو . . إذ إن أى تطرف فى تصــوير نزعة أو عــلاقــة أو فكرة يلقى بنا فى عــالم الكاريكاتيــر الدرامى الرحب .

* * *

الكوميديا الجادة أو المأسوية

اعتدنا أن ننظر إلى الكوميديا باعتبارها فنا أقل قدرًا من التراجيديا وذلك لارتباط الكوميديا بالهزل وارتباط التراجيديا بالجد .. والجد قطعا أرفع شأنا من الهزل ! ولكن هذا المفهوم جد خاطىء لأن فن الكوميديا ليس هزلا وإن أثار الضحكات ، وليست كل الملهاوات - حتى ما اقترب منها من الهزل بهارلة ! ومصدر الاختلاط والبلبلة يسود فى نظرى إلى فكرة الضحك (وما يرتبط بها من اعتباره روح الهزل) واحترام البكاء وما يرتبط به من نزعة الجد والرزانة بل والأهوال العظام . ولكن الضحك والبكاء فى الحقيقة وجهان لعملة واحدة بل إنهما يمثلان نشاطا فنيا يرتكز على أساس نفسى مشترك الا وهو « تفريغ التوتر » بمعنى أن انفجار الإنسان بالضحك أو البكاء لابد أن تستبقه حالة من التوتر النفسى تصل إلى ذروتها بأن ينخرط المرء فى « نوبة » بكاء - كأنما هذه النوبة صمام فى مرجل يغلى ولابد أن ينطلق منه البخار حتى لاينفجر ! ولذلك أحيانا ما يؤدى الفرح الشديد إلى البكاء وتؤدى الصدمة العصبية إلى ضحك مرير رهيب - أو إلى انفعال يختلط فيه الضحك والبكاء !

مفهوم الكوميديا :

ولكن هذا أحد مصادر البلبلة فحسب ، أما المصدر الثانى وهو الأهم

فيتصل باختلاط مفهوم الكومـيديا نفسها علينا بل وعلى غيرنا من الشعوب التى استقدمت هذا الفن من أوروبا بتقاليده المحددة و « نصوصه » التى لم تلق نفس الاهتمام الذى نوليه للتراجيديا - فليست الكوميديا على الإطلاق مسـرحية تثيـر الضحكات « ولو كانت تثـير الضحكات بالفـعل » وليست التراجـيديا مسـرحية تبـعث على البكاء « ولو أبكتنا » - إذ إن الكومـيديا تعتمـد فى جوهرها على إمكانية التوفـيق بين العناصر المتضاربـة والمتناقضة لحياة الإنسان ولذلك فهى دائمًا ما تبـقى على الأمل والتصالح والهناء مهما حدث من تصـارع وتنازع بين القوى الـتى تشترك فى الحـدث الدرامـى أى أنها تؤكـد نزوع الإنسان إلى التـقارب وتخطيـه الصعاب ونشـدانه الدائب للتوافق من أجل الحـياة - إنها كـما قال ناقـد كبير « احـتفال بالحـياة » - احتـفال بقدرة الإنـسان على الاستـمرار فى الحيـاة - على البقـاء رغم ما يعترض حيـاته من عقبات - ومن ثم فهى احتفال بالإنسـان نفسه ، بقدرته على العطاء وتخطى كل ما من شـأنه أن يجلب له الشقاء ! وهى أيضًا اذن احتفال بالسـعادة وإعراب عن فرحة الحياة (وهذا منشأ الدرامـا نفسها فى الحقيقة) وانتصار على قوى الدمار والموت !

ولما كـان هذا جـوهر الكومـيـديا فلقـد كـان من الطبـيـعى أن تنزع الكوميـديا إلى إشاعة جو الـفرح وأن تنتهى نهاية سـعيدة ، وأن تتـخللها البسمات بل والضحكات بل وأن تشـيع الفرح والضحك والابتسام فى كل شىء ! ومن الطبـيعى أيضًا ألا تمس الكومـيديا مناطق مـعينة من التـجربة الإنسانيـة تتسم باسـتحـالة التوافق وإنعـدام التصـالح (أى تدمير إمـكانية

الاستمرار) وأن تركز على كل ما من شأنه أن يتيح التوافق ويسمح بعودة المياه إلى مجاريها ، ومن ثم كان تركيز الكوميديا دائمًا على أخطاء الإنسان التى يمكن إصلاحها ، وتلك العيوب أو النقائص فى النفس البشرية وفى المجتمع التى يمكن للبشر أن يعالجوها ويتخطوها ، والتى تتمثل عادة فى أخطاء التركيب أو البناء الاجتماعى والعلاقات البشرية التى تشوبها أخطاء يمكن تلافيها ، سواء كانت هذه ترجع إلى أخطاء فى الأفكار والمفاهيم أم إلى أخطاء تقليدية توارثها المجتمع عن الأسلاف أم إلى أخطاء فيما تواضع عليه المجتمع فى فترة زمنية معينة ، أم إلى أخطاء أعمق من هذا أى «أخطاء» فى النوازع البشرية نفسها !

السخرية والنقد الاجتماعى :

وربما كان هذا السبب الذى جعل بعض النقاد يتصورون أن الكوميديا مقصورة على السخرية من مظاهر الحياة الاجتماعية دون النفاذ إلى باطن الإنسان ، وأنها لتركيزها على كل ما يمكن تغييره لاتتصل بالجوهر . بل تتناول المظهر فحسب ! ولكن هذا الرأى قاصر (بطبيعة الحال) لأن الكوميديا فى هجومها على الظاهر إنما « تعرى » الباطن وتكشف ما يكمن خلفه وما يؤدى إليه « بل وكل ما يمكن أن تؤدى إليه » ، وهى لاتختلف هنا عن سائر ألوان الفن الجاد إلا فى النشاط الذهنى الذى يستطيع الفنان به أن يعيد صوغ وتركيب العلاقات القائمة ، وإبراز الأخطاء بتكبيرها والمبالغة فيها وذلك حتى تتغير النسب التى تتحكم فى العلاقات فيما بين

الشخصيات وبين الشخصيات وبيئتها ، وبين المتفرج وما يعرفه عن الإنسان داخل هذه الشخصيات . . أى أن الفنان هنا يفعل ما يفعله رسام الكاريكاتير حين يضخم أنفا أو فما أو حين يتصور منزلا معوجا حتى يقرب إلى الناظر الفكرة الخيالية التى تغير من النسب القائمة فتولد التوتر وما يتلوه من انفراج عن طريق الضحك !

فالكوميديا اذن تعتمد على النشاط الذهنى أكثر مما تعتمد المشاعر ، وهى تسعى دائمًا إلى تأكيد المسافة بين المتفرج وبين ما يرى على خشبة المسرح بحيث لا يميل فى أى لحظة إلى الإندماج الشعورى فيما يراه ، وبحيث تتأكد له « غيرية الغير » أى اختلاف هؤلاء الأشخاص عنه وعدم تطابقهم مع حياته ، وبحيث يستطيع أن يسعد بتصور أن هذا لايحدث له هو ولايمكن أن يحدث . . فالمتفرج الذى يشهد غنيا بخيلا يعد الدراهم بحرص شديد ويكتفى من الطعام بكسرة خبز وذرات من الملح لا يمكنه أن يوحد فى خياله بينه وبين هذا البخيل (حتى ولو كان بخيلا هو نفسه !) ولكنه سوف يهنأ بتصور أن هذا شخص مختلف عنه تمامًا وبأنه لايمكن أن ينحدر إلى مثل هذا البخل فى حياته ! وينطبق هذا على سائر ألوان الكوميديا سواء تلك التى تسخر من « تركيبة » إجتماعية معينة أم أشخاص إلخ . . فنحن قد نقطب الجبين حين نشهد لصا غبيا يحاول كسر خزانة حديدية بمطرقة محدثا أصواتا مزعجة يتيقظ لها صاحب البيت ، ولكننا سوف نضحك حقا حين لايتبين صاحب البيت أن هذا الطرق معناه وجود لص فى المنزل ، أو عندما يدخل صاحب المنزل فيرى اللص فلا ينزعج

أى منهمـا . . بل ونضحك أكثر إذا طـلب اللص من صاحب المنزل - فى براءة - أن « يناوله الشاكوش » ! وتـزيد السخـرية إذا رد صاحب المنزل « أنهى شاكوش ؟ » - أى أن ضـحكنا يقوم على ثمة أن مسـافة تفصلنا عن هؤلاء وأنهم يختلفون تمام الاختلاف عنا بحيث يسـتحيل أن نتوحد شعوريا معهم أو أن نتعاطف حقا مع ما يفعلونه .

البعد الشعورى للكوميديا :

ولكن هذه التفرقة الكلاسيكية بين الـكوميديا والتراجيديا لم تكن فى يوم ما تفرقـة مطلقة أو تامة . إذ إن كتاب الكومـيديا طالما نزعوا إلى المزج بين عناصر المســرح « الجاد » أى المثقل شـعوريا والكوميـديات المرحة التى تتوسل بالظاهر والفكاهة والنقد والسخرية . . . إلخ .

فطالما وجدنا فى الكوميديات التى وصلتنا عبر العصور أشخاصًا ليسوا « أقل منا » أو أدنى ذهنا أو إحساسـا ، وطالما وجدنا مواقف يتفاوت فـيها التركـيز وتتـحول فـيها بؤرة الصـورة من المبالغـات الفكاهية إلى المـشـاعر الجـادة، بل إن نوعـا من الكومـيديا قـد نشـأ على أيدى كـتاب الـعصـر الأليزابيثى يعتمد على أبعاد شعـورية لا يمكن للكوميديا بمفهومها القديم أن تتقبلها . فنحن نرى فى مسرحيات شكسبـير ميلا كبيرًا إلى مزج الكوميديا بالتراجـيديا وبخـاصة فيـما يسمى بالكومـيديا الرومانـسية » أى كـوميـديا الحب، ولكن حتـى فى الكوميديات الأخـرى ولنقل فى **تاجر البندقية** - نجد أن شكسبـير يعمد إلى تحليل الشـخصيات وإبراز أعمـاقها ومعالجـتها

معالجة تدفعنا إلى التعاطف معها بحيث يتأكد ذلك البعد الشعورى الذى يجتهد كاتب الكوميديا التقليدية لإقصائه من مسرحه .

وهكذا فقد نشأت إلى جانب الكوميديا التقليدية أنواع أخرى من الكوميديا تعتمد على المادة الشعورية وتتوسل بحيل الكوميديا التقليدية مثل المفارقة والتناقض . . إلخ . لإبراز إمكانية التصالح والهناء رغم بلاهات الإنسان التى تحرمه من الاستمتاع بحياته على الأرض ، وسادت أنماط من الكوميديا تختلط فيها هذه العناصر جميعا بحيث نشأ ما كان درايدن يسميه « بالمسرح المختلط » أو التراجيكوميدى !

التراجيكوميدى :

ولكن التراجيكوميدى ليست مأساة لاهية أو ملهاة مبكية . . إنها أعمق من ذلك بكثير فهى محاولة الإنسان لرؤية حياته على مستويين متزامنين مترابطين – مستوى الانفعال الجاد الصارم ومستوى الهزل الساخر بحيث يكون قطبا الصراع هما هذين المستويين ، وبحيث نستطيع أحيانا أن نطل على باطن الشخصيات وننفعل بآلامها ومشاعرها الجادة ثم نعود إلى المستوى الأول – مستوى تناقضاتها الظاهرية وما يسود سلوكها ومواقفها من مفارقات تدعونا إلى إدراك البعد بيننا وبينها أى تبين المسافة الشاسعة التى تفصلنا عنها . .

ولايعنى ميلاد هذا اللون الجديد من الفن المسرحى انتفاء الملهاة النقية أو المأساة الكاملة – ولكنه يعنى أن نظرة الإنسان الحديث أصبحت تتطلب

رؤية الألوان المتعـددة والظلال الرمادية فـيما بين الأبيض والأسـود - ر
كان ميلاد هذا المســرح الجديد مبشرًا بميلاد آخر لنظـرة إنسانية جديدة على
أيدى رواد المسرح الواقعى ابتداء من منتصف القرن التاسع عشر تقريبًا .

وربما كان أنصع مـثل على التقاء الكوميـديا والتراجيديا والتـحول م
هذه إلى تلك هو ما فـعله تشيكوف بمسرحـية « شيطان الغـابة » التى أعا
كتابتـها لتصبح « الخال فـانيا » ! ماذا حدث اذن وما الذى فـعله تشيكو
حقا ؟ . .

شيطان الغابة :

فى ١٨ أكـــتـوبر ١٨٨٨ أرسل أنطون تشـيكـوف خطابا إلى أ . س
سوفورين يشكره فـيه على بداية الفصل الأول من مســرحية **شيطان الغ**
التى كانا قد اتفـقـا على كتابتهـا معا ، ويذكره فيـه بالخطـة التى اتفقـا
تسير المسرحية عليها ، ويتحدث فـيه عن الشـخصيات بالتفصيل ، ويحـ
له معـــالم الكوميديا التـى اعتــزم أن يـكتبهـا بعــــد كتابتـه « **الخطـوبة**
و « **الدب** » اللتين لاقتا نجـاحًا كبيرًا ، ولكنه كان - كمـا يذكر أخوه
ترجمته لحياته - يريد أن يكتب شيئًا أكثر جدية من الهزليات .

وفى هذا الخطاب يرسم تشيكوف تخطيطا لبعض الشخصيات الرئيس
فى **شيطان الغابة** ، وهى شـخصـيات اسـتمـرت فى **الخال فانيا** م
سربرياكـوف وابنته سونيـا ، وأستروف فـوينتسكى (فانيـا) ، فيتـصور
سربريـاكوف « **وصـل إلى مـركـزه بجهــوده الشـخصيـة ، لا شـ**

مشين فى ماضيه على الإطلاق ، يعانى من النقرس والروماتيزم والأرق وطنين فى أذنه ، ورث ضيعته عن زوجته، تفكيره علمى واقعى ، لايطيق المتصوفين أو الحالمين أو السذج أو الشعراء أو المتعصبين . لا يؤمن بالله وينظر إلى العالم كله نظرة عملية محضة – العمل – العمل – كل ما عدا ذلك هراء وترهات » .

ويتصور أن سونيا « نالت حظا وافرا من التعليم ، ذات قدرة على التفكير . سئمت بطرسبرج والريف أيضًا . لم تقع فى الحب مطلقا . كسولة تحب التفلسف . تستلقى على الأريكة لتقرأ كتابا ما .. تريد أن تتزوج لمجرد إدخال تغيير ما على مجرى حياتها ولكى لاتظل عانسا آخر الأمر . تقول إنها لن تستطيع أن تحب شخصا هاما . يسعدها لو تزوجت بوشكين أو أديسون مثلا ! ولكنها مستعدة للزواج من شخص عادى مهذب لمجرد قتل الملل . ومع ذلك فسوف تحترم زوجها وتحب أطفالها . حينما قابلت شيطان الغابة واستمعت إليه استسلمت لعاطفتها كلية – إلى أقصى حدود الاستسلام .. إلى حد النوبات الهستيرية، نوبات الضحك الأبلة الذى لا معنى له . إن البارود الذى بللته مستنقعات بطرسبرج تجففه الشمس لينفجر بقوة عنيفة .. » ويتصور أن أستروف « سيد مهذب فى الثلاثين إلى الثالثة والثلاثين ، شيطان الغابة .

شاعر ، رسام مناظر طبيعية ، يتأثر بجمال الطبيعة إلى حد بعيد . كان قد زرع فى طفولته شجرة صغيرة وحينما اخضرت أوراقها وبدأت تتمايل مع النسيم ، حينما بدأ يسمع حفيفها وبدأت تلقى بظلها الصغير أحس بنفسه يملؤها الفخر . لقد أعان الله على خلق شجرة جديدة ! وهكذا ازدادت الأرض شجرة أخرى . وكانت هذه بداية نزعته الخلاقة الخاصة . إنه يجسد فكرته لا على قماش الرسم أو الورق وإنما فى الأرض ذاتها ، ليس فى الطلاء الميت ، وإنما فى الكائنات الحية . الشجرة جميلة ولكن ليس هذا كل شىء. إن لها حقا خاصا فى أن تحيا ، إنها ضرورة كالماء أو الشمس أو النجوم . لايمكن تصور الحياة على الأرض دون أشجار . فالغابات تلطف الجو . والجو يؤثر فى شخصية الإنسان . . إلخ . لايمكن أن تقوم حضارة أو سعادة إذا وقعت الغابات تحت ضربات الفؤوس . إذا كان الجو شرسًا فظا وأصبحا الناس غليظى الطبع أفظاظا ، سيكون المستقبل رهيبا ، وسونيا لاتعجب به من أجل أفكاره هذه الغريبة عليها وإنما تعجب بموهبته وعاطفته المتقدة وأفق تفكيره المتسع . . يعجبها أن محيط تفكيره يشمل روسيا طولا وعرضا ويعبر المستقبل متوغلا فيه عشرة قرون » .

ويتصور أن فوينتسكى « فانيا » « يدير ضيعة سربرياكوف بعد

أن فقد ضيعته هو منذ وقت طويل . يأسف لأنه لم يختلس، لم يكن يتوقع أن يكون أقاربه فى بطرسبرج على هذه الدرجة من الجحود لفضائله . يعتقد أن الناس لاتفهمه ولايريدون أن يفهموه . . يشرب المياه المعدنية ويتذمر بينه وبين نفسه . سلوكه يتسم بالإحترام الشديد . يؤكد أنه لايخاف من الجنرالات . يصيح فى حديثه » . وقيل أن ينتهى تشيكوف من الخطاب ، قسم العمل بينه وبين زميله سوفورين ، وذكره بانه « **يريد أن يجعل سيربرياكوف يشعر بأنه محاط بجماعة من البلهاء** » ، وبأنهما يجب أن يبينا « **كيف تؤثر شياطين الغابة على النساء** » .

ولكن مشروع كتابة المسرحية بالاشتراك مع سوفورين لم ير النور . وانتهى تشيكوف إلى كتابتها بنفسه . فبعد أن توقف المشروع ألقى تشيكوف بالتخطيط العام للمسرحية فى درج مكتبه حتى طلب إليه المخرج «سولوفزوف» أن يكتب له مسرحية وبأى ثمن وبأى شكل تعرض فى عيد الميلاد . وكتبت المسرحية فى الوقت المحدد ولكنها لم تلق النجاح الذى تستحقه بسبب سوء إخراج سولوفزوف الذى لم يكن لديه فى الفرقة أبطال فقامت بالبطولة النسائية سيدة ضخمة الجثة « **بحيث لم يستطع البطل أن يعانقها لتقبيلها** » ولم يستطع سولوفزوف أن يصور مشهد حريق الغابة مما أغضب تشيكوف فألقاها فى مكتبه حوالى عشر سنوات ، وفى عام ١٨٩٨ أعاد كتابتها وبناءها وأعطاها عنوانا مختلفا وهو «**الخال فانيا**» .

عند مقارنة « **شيطان الغابة** » « **بالخال فانيا** » نواجه عدة أسئلة
جوهرية سنحاول الإجابة عليها هنا . لماذا تخلى تشيكوف عن الكوميدي
القديمة فى **شيطان الغابة** وأحالها مأساة تختلف اختلافا جذريا عن
الأولى - ما أثر النضج الفنى على تكنيك المسرحية الجديدة ؟ كيف تحولت
الخطوط الأساسية التى بنيت عليها المسرحية الأولى وتطورت فى « **الخال
فانيا** » ؟ والسؤال الأول يلزمنا ببحث مفهوم الكوميديا عند تشيكوف
إنه يقول عن **شيطان الغابة** « **إننى أقدم فى هذه الكوميدي
شخصيات لطيفة ، سامية النفس ، نحس بشبه تعاطف معه
والنهاية سعيدة** » فكيف يصدق هذا على **شيطان الغابة** ؟ .

فى الفصل الأول نرى زلتوخين وأخته جولى فى ضيعتهما يتوقعا
وصول الأستاذ سيربرياكوف وزوجته إلينا - ثم يأتى أورلفسكى واب
فيودور وفوينتسكى ثم ديادن والضيوف وتبدأ مشاهد مرحة تلقى بالضو
على هذه الشخصيات اللطيفة بالفعل حتى يبدأ فوينتسكى حديثه الجاد ع
سيربرياكوف والينا . ويكشف لنا عن شخصيته هو . حبه لزوج
البروفسور ، حقده عليه وعلى شخصيته المسيطرة ، غيرته منه ثم السني
التى قضاها يعمل دون مقابل وهكذا - ويسير الحديث بصورة عادية دو
أن نفقد روح المرح . وديادن يتدخل فى الحديث دائمًا بلمحات مرح
لاتسمح بالتوتر . وتنتزع الضحكات لا البسمات فحسب ، فحينه
يتحدثون عن خيانة إلينا لزوجها يتدخل ديادن :

ديادن : ولكن أرجوكم أن تسحموا لى جميعا بأن تنظروا بعين الاعتبار يا أصدقائى الأعزاء إلى التحولات التى انتابت قدرى ! ليس سرا ، وليس مغلفا فى ظلام الغموض أن زوجتى - فى اليوم التالى لزفافنا - هربت مع عشيقها بحجة أن مظهرى غير جذاب .

وهذا التعليق المقتضب من فوينتسكى ليس مجرد نكتة ، فهو يكشف بالفعل عن موقفه تجاه مسألة الخيانة وفلسفة الإخلاص لزوج لاتحبة زوجته، ولكن بناء هاتين الجملتين من شأنه ألا يجعلنا نندمج فى فلسفته الخلقية . وإنما أن نبتسم فى سعادة ونحن نرقب ما يحدث ، إذ سرعان ما يتوالى وصول الشخصيات فى جو من البهجة غير العادية ، والفتيات لايزلن يثرن النكات ، وسرعان ما نجد أخطر الموضوعات تعالج هذه المعالجة الخفيفة . . إذ إن زلتوخين يؤكد أن إلينا تخون زوجها مع فوينتسكى بينما يعارض فيودور ذلك بشدة ويؤكد أنه هو الذى سيفوز بها آخر الأمر ! وعندما يصل البروفيسير وزوجته ، وتجتمع شخصيات متضاربة الميول والنزعات مما يهيىء الفرصة للصدام ومن ثم للتوتر (الذى يسود بداية **الخال فانيا**) نجد أن تشيكوف يستغل هذه المتناقضات فى إثارة البسمات مستعينا بـ ديادن الذى يفرض روحه المرحة على الجميع . .

وديادن فى حديثه لايلهو . وإنما هو جاد كل الجد . أو هو يتصور ذلك . . ولا يسع الجميع إلا الابتسام . فهو غريب عن هؤلاء جميعا

ولايستطيع أن يدرك المشاكل النفسية والنزعات المتضاربة التى تتردد فى صدور هؤلاء ، إنه سعيد على الدوام ، وسعادته نابعة من ذاته هو – وهو لايحاول أن ينفذ إلى دخائل من يحدثهم ، وينفر من كل ما يعكر صفو سعادته . يتحدث دون طلب . وفى أشد الأوقات حرجا بلغته الطنانة الملتوية طوال المسرحية .

وهنا لابد أن نقارن دور ديادن فى شيطان الغابة بدور « تليجن » فى **الخال فانيا** . إن تليجين هو نفس الشخص . ولكنه ليس فى ضخامة ديادن وشدة مرحه . إنه سعيد دون شك ، وله نفس المميزات التى يتمتع بها ديادن . ولكنه – إذا جار هذا التعبير – مغلف في إطار الجو الخانق الذى يسيطر على **الخال فانيا** . وهو مرتبط بالجيتار الذى يعزفه . ويلتصق به التصاقًا يوحد بينهما وينقله إلى دنيا الرمز . فهو فى **الخال فانيا** ليس شخصية كبيرة تضفى من روحها على المجتمعين ، وإنما هو لحن شارد لاينتمى إليهم ، ويمر بهم مرا خفيفا كأنما ليناقض هذا الجو ، ليؤكد اللحن الحبيس فى نفس « إلينا » التى تعزف البيانو بمهارة هى الأخرى . إن تليجين بما يضفيه عليه الرمز اللحنى ، يخلق جوا شاعريا خاصا به يعبر عن السلام الدائم الخالى من الصراع ، فهو وحده الذى استطاع التوفيق بينه وبين نفسه ، فخلا من المتناقضات ، وانتقل من العالم الذى خلقه تشيكوف فى هذه المسرحية إلى عالم علوى تطمع سونيا وخالها أن يجدا السعادة فيه .

وحينما يصل خروشوف (استروف فى **الخال فانيا**) فى وسط هذا الفصل من **شيطان الغابة** لايستطيع وهو بطل المسرحية أن يفرض خيط تفكيره على الجميع ، فهو لايزال يعيش فى أفكاره الخاصة عن النزعات الخلاقة وزراعة الأشجار ، ويعلل انطواءه وفشله بأن الناس لاتستطيع الخلق وإنما يكمن فى داخلها شيطان تخريب . وهو فى **شيطان الغابة** يفشل فى أن يحوز إعجاب سونيا رغم تدلهة فى حبها ، فهى لاتفهمه وتهاجم عواطفه الديموقراطية الاشتراكية - بينما نلمح الموضوع الذى طرقه تشيكوف بطريقة « المباشرة » فى **الخال فانيا** يعالج هنا بأشد السبل خفة وفكاهة . . الخيانة ! إن فوينتسكى يحب « إلينا » زوجة البروفيسور وأستروف يهيم بها . . وهما يواجهانها بهذا فى **الخال فانيا** ويطلبان منها كل بطريقته أن تستسلم لعواطفها وأن تتخلى عن إخلاصها المزيف لزوجها . . أما هنا ، فتشيكوف يضرب على الوتر عن طريق شخصية أخرى .

خروشوف : إنك عاشق بطبيعة الحال ؟

فيودور : ولهذا - يا شيطان الغابة - سوف نتناول كأسا (يشرب) أيها السادة إياكم وعشق المتزوجات ! أقسم لكم إنه من الأفضل ألف مرة أن يصاب الإنسان فى كتفه ورجله مثل خادمكم المطيع - عن أن يحب زوجة . إنها مصيبة كبيرة !

سونيا : أهو حب يائس ؟

فيـــودور : يائس !؟ لا شيء يـائس فى هذا العــالــم . حب يائس تعس . . أوه . . أخ ! - كل هذا هراء ! مـا على المرء إلا أن يصمم . إذا صـــممت أن تصيب بندقيـتى الهدف فسوف أصـــيبه ! إذا صممت على أن تحبنى امــرأة فسوف تحبنى . بهذه البـساطة يا سونيا ويا سيـــدى العجوز ! إذا اخترت امــرأة ما فالأسهل عليهـا أن تقــفز إلى القمــر من أن تفر منى .

وهذا الحديث يصـب بطريقـة غير مبـاشرة فى أزمنة « إلينا » . . إننا هنا نعــيش نفس المشكلة التى نعيـشهـا فى « الخال فانيـا » ولكن ليس فى جوها القاتم . إننا نضــحك من هذا الشاب المتهور ، الذى يجـيد الحديث بينمـا يفشل فـشلا ذريعـا فى إقناع جولى بقـبوله . . والحـقيقــة إن نفس الموضوعـات الرئيسـية تقريبًا قــد استمـرت فى المسرحيــتين . إلا أننـا فى شيطان الغــابة نجد أعــمق الأزمات النفســية قد عــرضت فى أخف المواقف المرحــة ، حتى إننا لنبـتســم ونحن نتابع أزمــات الأشخــاص واحدة بعــد الأخرى .

ولنا أن نتســاءل هنا : هل يمكن مـعــالجـة نفس الموضــوع . . نفس الشخـصيــات . . نفس الأحداث . . فى كــوميديـا تمامًا مثلما تـعالج فى مأســاة؟ ما الذى جعــل تشيكوف يعدل عن ذلك الجــو المرح ويستــبدل به القتــامة والصرامــة ؟ والحقيــقة إن مسرح تـشيكوف لايمكن أن تنفصل فــيه

الكوميديا بنقـاء شديد عن المأساة . فكل هؤلاء الأشخاص – مـهما أثاروا الضحكات – يحملون فى نفوسهم بذور المأساة . إن كلا منهم منحصر فى ذاته متناقض تناقـضا أساسيا مع نوازعـه التى لايفهمهـا . . إنهم يتحدثون ويضحكون ، ولكن هناك فى داخل كل منهم شـيئًا يرهص بالطريق المظلم الذى سيطبق عـليهم عاجـلاً أو آجلاً . فيـودور لايعمل ويدعى أنه مـهتم بحياة العقـارب . ويحس بالملل الشديد . والده يفـتخر به ولكـنه يخشى عليهـا شيخوخـة عاطلة باردة مثل شيـخوختـه . فوينتسكى يضحك حـقا يناقش خروشوف ولكنه يخفى تألمه الشديد لحيـاته التى يعتبرها قد ضاعت حبه اليائس لإلينا وحقده على البروفيـسير ، والبروفيسير – يضحك على ات ديادن ولكنه يشعر بالاختناق لأنه يحس – كـما قال تشيكوف – بأنه ـاط بجمـاعة من الـبلهاء . وسـونيا تطمح فى الزواج والحب ولكنـها يعرف ذاتهـا ولا تكاد تدرى كيف تتـصرف . تهـاجم خروشـوف لميوله يمقراطية الاشتراكية مع أنها دون وعى تعجب به إعجابا شديدًا .

وهذا التـناقض – كل مـع ذاته – وكل مع الآخـــر يمكن أن يـخلق يديا ويمكن أن يخلق مأسـاة . ولكن الكوميديا فى أى حالاتها هنا لابد تكون حاملة لجـراثيم مأسـاة . إن كل شخصـية من هذه الشـخصـيات منفـردة فى أزمـتـهـا وأفكارها . كل له رغـبـات وأمـال . . وكلهم يستطيـع تحقيـقها أو التنفـيس عنها . إننا لانكاد نضـحك حتى تنحـسر محكات ونواجه الأزمـة مع « إلينا » : ما الـذى أصـاب هـذا المنـزل ؟ حدثـه فـوينتسـكى» **والدتـك تكـره كـل شـىء عـدا كـتيـبـاتهـا**

والأستاذ. والأستاذ ممل مضجر لايثق بى ويخاف منك. سونيا غاضبة من أبيها ولا تحدثنى. وأنت تكره زوجى وتحتقر أمك. وأنا مضجرة وقلقة مضطربة. شعرت اليوم عشرين مرة أننى على وشك البكاء. فى كلمة واحدة : إنها حرب من الجميع ضد الجميع. ما سبب هذه الحرب ؟ ما هدفها ؟

وفوينتسكى يكره فلسفتها ويريد فحسب أن يسمع صوتها ويجالسها .. وتحاول هى أن تبحث عن سر هذه العاطفة : « **أنت يا جورج متعلم ومثقف ويبدو أنك تستطيع أن تفهم أن العالم لايفنى بسبب القتلة واللصوص ، وإنما بسبب الكراهية الخفية ، والعداوة التى يكنها الناس الطيبون لأنفسهم . من كل هذه المنازعات التافهة ، التى لايراها ما يعتبر هذا المنزل كعبة للمثقفين ؟ ساعدنى على مصالحة الجميع ! لا أستطيع ذلك وحدى** » تقول هى ذلك . بينما فوينتسكى ثمل ، غارق فى أزمته الشخصية . . لايفهم ما تعنى . . ولا يرى بأسا فى السكر إذ إن الخمر تعطيه وهما بأنه يعيش – كما يقول !

إن تلك المصالحة . . ذلك التصافى هو ما كان ينشده تشيكوف فى نهايته السعيدة . ولكنه تبين حينما عاد إلى المسرحية أن المصالحة مستحيلة! التوافق بين هؤلاء القوم لايمكن الوصول إليه ومن ثم لايمكن نجاح الكوميديا . . فماذا فعل ؟ لقد أخرج بواطن الأزمات إلى الخارج

ووضعها وجها لوجه .. لقد أحس أن هؤلاء جميعا لايمكن أن يلتقوا .. وأن هرب فوينتسكى عن طريق الأنتحار أمر غير طبيعى .. فجعله يستمر إلى النهاية ، ويشهد مزيدًا من الآلام ، ويرى السلوان فى أن تشاركه سونيا هذه الآمال المحطمة وذلك التعذيب الذى لا نهاية له .. وحسب .

بواطن الشخصيات:

وحينما خرجت بواطن الشخصيات من « **شيطان الغابة** » وجدنا عالما غريبا لا مكان فيه للفكاهة أو الدعابة .. إن كل « باطن » ملتهب مشحون .. وهو فى صدامة لا يتوانى عن الالتحام والعنف .. ولكن هناك ما هو أقوى من العنف : الملل ! تلك هى القوة الحقيقية التى تقبض بشده على الشخصيات وتكبت فيها أحاسيس الحياة ، بل إن الملل أحيانا يجعل سونيا تضحك ، كما دفع ضابطا إلى قتل صديقه .

يقول فيودور لفوينتسكى : « **إنك لم تذق الملل الحقيقى أبدا يا صديقى العزيز . عندما كنت متطوعا فى الصرب مررت بتجربة الملل الحقيقى ! حار ، خانق ، قذر ..** » ثم يذكر كيف جلس قبالة أحد رؤسائه « **جلسنا فى جنون نحدق فى عيون بعضنا البعض .. يحدق فى وجهى .. أحدق فى وجهه .. يحدق فى وجهى .. أحدق فى وجهه .. يحدق فى .. أحدق فيه .. ونظل نحدق دون أن نعرف لم نفعل ذلك .. وتمر ساعة .. ثم ساعة أخرى .. ولا نزال نحدق فى عيون**

بعضنا البعض . . وفجأة يقفز ويستل سيفه ويهب فى وجهى . . ايه . . ماذا حدث ؟ وسحبت سيفى على الفور طبعا خشية أن تقتلى . . وبدأنا - شك شاك - شك شاك - ولم نفترق إلا بصعوبة بالغة . ونجوت بطبيعة الحال . ولكن كابتن كاشكينارى لايزال له ندبة غائرة فى جبهته . أترى كيف يمكن أن يكون الإنسان ملولا إلى حد الإستماتة؟ »

هذا هو الملل الذى يحاول الجميع أن يقتلوه . . البعض يحاول بالعمل . . ويفشل . البعض يحاول بأن يغير حياته . . ويفشل . . لماذا؟ لأن الملل ينبع من الداخل . لأن هؤلاء الأشخاص ملوا ذواتهم . . إن فوينتسكى مثلا يكره نفسه ، يندم على أنه لم يختلس . . يندم على حياته التى ضاعت ولم يتمتع فيها بشىء .

وأستروف أيضًا يعرف أنه أبله إذ جعل الحياة تبتلعه كل هذا الابتلاع ولا تدع له فرصة يحقق فيها ذاته . « إلينا » تندم على زواجها من الأستاذ المريض المسن وعدم إطاعة نداء شبابها وجمالها . وسونيا يائسة من حب من يعتبرها لا شىء . . وتتمنى لو كانت جميلة . . وتكره قبحها وتنشد السلوان فى أى شىء . . وهكذا . . هذا هو منبع الملل . لقد صوره تشيكوف فى « **شيطان الغابة** » عن طريق وصف حادثة وقعت أثناء الحزب . فكيف يصوره هنا فى **الخال فانيا** ؟!

فوينتسكى : . . . آه لو تعرفون . يعذبنى الأرق كلما فكرت فى غبائى وحمقى . وأجن غضبا كلما تذكرت أننى أضعت الوقت وكان يمكن أن أتمتع بكل ما يحرمنى منه سنى الآن .

سونيا : خالى فانيا . . هذا حديث ممل .

ماريا : (لابنها) يبدو أنك تهاجم مبادئك السابقة . هذه المبادئ ليست مسئولة عن تعاستك . أنت المسئول الوحيد . أنت تنسى أن المبادئ وحدها لا تجدى - مجرد كلمات ميتة - كان لابد أن تعمل .

فوينتسكى : أعمل ؟ لايمكن أن يتحول الجميع إلى آلات كاتبة مثل أستاذك الفاضل .

ماريا : ماذا تعنى ؟

سونيا : (متوسلة) جدتى - خالى فانيا . . أتوسل إليكما .

فوينتسكى : سأسكت . . أسكت وأعتذر . . أنا آسف .

يلينا : ما أروع الجو اليوم . ليس حاراً . .

(فترة صمت)

فوينتسكى : جو رائع - يناسب من يريد شنق نفسه

(تيليجين يضبط أوتار الجيتار - مارينا أمام المنزل تدعو الدجاج إليها)

ماريا : لك لك لك .

سونيا : دادة . . ماذا يريد الفلاحون ؟

ماريا : نفس الموضوع . . الأرض البور طبعا . . لك لك لك

سونيا : ماذا تنادين ؟

ماريا : الدجاجة السمراء . . اختفت مع كتاكيتها . . أخاف أن تخطفها الغربان .

(تخرج)

(تيلجين يعزف رقصة البولكا - يصغى الجميع فى صمت يدخل عامل)

إن هذا المشهد يضم فانيا ، إيلينا ، والدة فانيا . سونيا ، ماريا . عم يتحدثون ؟ يناقشون شيئًا ما . . هل يفعلون شيئًا ما ؟ الحقيقة أن تشيكوف هنا يبتعد عن تكنيك **شيطان الغابة** كل الابتعاد - ففى شيطان الغابة يلتزم بالواقعية التزاما يكاد يكون حرفيا . . فالأشخاص يدخلون ويخرجون فى حرية وانطلاق ويتحدثون ويتعانقون كثيرا ويثرثرون كثيرا وهكذا . . ولكننا نحس هنا لمسة النضج الفنى الثابتة ، تلك اللمسة التى لاتجعل المشهد واقعيا بالمعنى العريض ، وإنما موحيا فحسب بجو الواقع . . إنه يمثل جو « **الخال فانيا** » كلها . .

ماريا تريد أن تتحدث ، وابنها يرد عليها ، فى صدرهما آلاف

الأشيـاء ، ولكن سونيا تتوسل إليهما أن يصمتا . . أن يكبتا هذه الأشياء . . لماذا ؟! هل سيتحقق الهدوء والسلام إذا صمتا . . كلا مطلقا . . على العكس . إن فترة الصمت ليست صمتًا . وإنما هدنة يستعد فيها الطرفان للقتال ونعيش نحن صمتهما فى تأمل . . الصمت ليس صمتا . وإنما هو برهة تتيح لك أن تخضع لإيحاءات الكلمات التى نطقا بها . . ثم إذا بك داخل منطقة إيحاءات جديدة . . بهذا التتابع - ضياع حديث ممل - المبادىء والعمل - صمتا - (**فترة صمت**) - الجو بديع - (**فترة صمت**) - يناسب الشنق - جيتار - الدجاج - الأرض البور - الكتاكيت والغربان - رقصة البولكا .

هذه الخيوط لايمكن أن تمثل مشهدًا طبيعيا بالمعنى المفهوم للواقعية مثلا . فالحوار عند تشيكوف بلغ مرحلة من النضج تعلو به على هذا المستوى وتدخل به فى نطاق آخر - إن هذه الخيوط تمثل مركبا غاية فى التعقيد . فليست لحنا منفردا أو خيطا فكريا أو عاطفيا واحدًا تلقيه إحدى الشخصيات فتلقفه الأخرى وهكذا ، وإنما هى عدة خيوط لايكاد يجمع بينها تسلسل منطقى أو غير منطقى .

فالحديث عن المبادىء لايؤدى إلى الحديث عن الجو . . ثم فترة الصمت . . أو فترتا الصمت . لماذا ؟ لأنه ليس هناك موضوع يمكن أن يجمع هؤلاء القوم ، وإنما نحن نواجه مركبا من جمل متشابكة يربطها شىء واحد . دلالتها النفسية . إن هؤلاء القوم يربطهم الملل . حينما

تريد «إلينا» أن تكسر الصمت والملل فإنها تعلق على الجو - وحينما يريد فوينتسكى أن يتحاشى الحديث فى موضوع يجرفه - يسخر من قولها ويصمت - ثم يعود الفلاحون للحديث فى نفس الموضوع .. الأرض البور ..!

والحقيقة التى يمكن أن تطالعنا هنا هى أن هذه الأشياء المختارة من الواقع لاتؤدى على الإطلاق دورًا واقعيًا ، وإنما تصور فى مجموعها جوا عاما قُصد به الإيحاء لا النقل - ويكفى أن يجتمع فى مكان واحد خمسة أشخاص تربطهم صلة القرابة فلايجدون ما يتحدثون فيه ، وإن بدأ أحدهم الحديث أسكته الآخرون ، فينتهون من حيث بدأوا .. إلى الأرض البور ! أليست الأرض البور هنا تتخطى دلالتها الواقعية لتوحى بذلك الجو ؟ ألا يوحى خوف مارينا على الكتاكيت من الغربان بشىء أكثر من مجرد معناه الواقعى ؟ ثم - لماذا فترات الصمت وضبط أوتار الجيتار ؟ ولماذا فى النهاية يصغى الجميع إلى الموسيقى فى صمت ؟ لماذا الصمت ؟ وهل هو صمت حقيقى ؟

التصوير الواقعى والإيحاء :

وتشيكوف يحقق هذا الإيحاء فى « الخال فانيا » ليس عن طريق التصوير الواقعى مثل شيطان الغابة وإنما عن طريق بناء حوار يجسد الجو الذى يريد خلقه أو يوحى به فمثلا نحن نلاحظ هنا « الحوار المختنق » إذا جاز هذا التعبير ، الذى يوحى بالجو الخانق ، فهو يهتم بفترات الصمت

الكثيرة كأنما أصبح الصمت نفسه إحدى الشخصيات ، وكأنما يتدخل ليوقف الحديث العادى ، ليكتم الأحاسيس العادية ، ثم نرى فيه أيضًا جملا بدأها الأشخاص ولم يكملوها .. أبدا .. فكأنما خرجت من صدورهم .

إلينـــــا : لقد مللت كل هذا - ألا تسكت ؟

سيربرياكوف : يبدو أن الجميع يضيعون شبابهم فى ملل بسببى .. وأنا الوحيد الذى يستمتع بالحياة .. نعم .. نعم بالطبع .

إلينـــــا : أرجوك أسكت .. إنك تضجرنى ..

سيربرياكوف : أنا أضجر الجميع ..

إلينـــــا : « باكية » لم أعد احتمل .. ماذا تريد منى ؟

سيربرياكوف : لا شىء .

إلينـــــا : طيب .. اسكت .. أتوسل إليك .

وهذا اللون من الحوار مرتبط أساسًا بما يريد تشيكوف إبرازه فى هذا الجو : روح الملل .. تلك التى تدفع الأشخاص إلى اعتراض بعضهم البعض ومنعهم من الكلام . ثم يلجأ إلى حوار مركب فى بعض الأحيان ، يبدو لك فيه أن هناك شخصيات كثيرة تتحدث عن شىء ما ، بينما يتحدث كل واحد عن نفسه ، أو هو غائب عن الجميع ، وهنا نجد

أن ما يقوله الأشخاص لايمكن تفسيره فى ذاته أو على المستوى الواقعى ، ولكن المشهد فى مجموعه بكل جزيئات الحوار فيه يخلق الجو النفسى العام الذى تعيشه الشخصيات ، بحيث يجعل الحوار يتعدى دلالاته اللفظية المحددة إلى إثارة دلالة أكثر ثراء وأعمق إيحاء :

فوينتسكى : آه لو عرفت كم أقاسى كلما رأيتك قريبة منى فى بيت واحد ، كلما فكرت فى أن حياة أخرى تضيع . . حياتك . ماذا تنتظرين ؟ أى فكرة سخيفة تمنعك ، افهمى أرجوك . .

إلينـــا : ايفان بتروفتش . . أنت ثمل . .

فوينتسكى : ربما - ربما . .

إلينـــا : أين الطبيب ؟

فوينتسكى : الخمر توهمنى أنى أعيش على الأقل . . لاتمنعينى يا «إلينا» .

إلينـــا : لم تكن تشرب إطلاقا . . ولم تكن كثير الكلام هكذا . . هيا اذهب لتنام - أنت تضايقنى .

فوينتسكى : (**يقبل يديها بشدة**) أيتها العزيزة . . أيتها المرأة الرائعة

إلينـــا : دعنى دعنى . . هذا شىء كريه . . (**تخرج**)

فى هذا المشهد الصغير أيضًا نلمح وراء دلالالته الواقعية تلك الألفاظ

الرامـزة . . التى تـخـرج إلى المسـتـوى العـام مـثل : - ربما - كل شيء محتمل - لماذا ؟ - وهكذا . . إن فـوينتسكى يتحدث عن ذاته ، و «إلينا» تسأله عن الطبيب : أستروف : حبيبـها ! ومع ذلك فهما يتحدثان معا !. ولكنهما لا يتحـدثان فى موضوع معين إن كل جملة يقولهـا فوينتسكى أو تقولهـا «إلينا» وكل كلمة ترد بها عليـه أو يرد بها عليهـا تكشف عن الهوة السحيقـة التى تفصل بينهما . . وتبين أن حديثهمـا أقرب إلى الافتراق منه إلى الاجتماع . .

عندمـا أعاد تشيكـوف كتابة المسـرحيـة - حذف من **شـيطان الغابة** أربع شخـصيات كـانت من عوامل إضفـاء المرح فى الكوميـديا القديمـة ، ورأى أن انتحـار فوينتسكى كـان وسيلة استطاع بهـا باقى الشخصـيات أن يلتقوا ثانيا بعد مـرورهم بأزماتهم وتوترهم - ولكن على المستوى السطحى المرح !

وهكذا حين أعاد كتابة المســرحية وأسـماها « **الخال فانيا** » لم يطـق أن يدع فـوينتســكى ينتحـر ، لأن هـذا « البطل » لابد أن يسـتمـر إلى النهـاية ، وأن يعـانـى الأزمـة إلى النهـاية ، لابد أن يشـهـد تحطيم آمـاله منغمـسا فى تحطيم آمال الباقـين ، وأن يحاول والغصة فى حلقـه أن ينشد سـلوانا فى العمل ، وفى حنان سونيا ابنة أخته المسكينة التى تحطمت آمالها هـى الأخـرى . ومن ثم فـقد اخـتلفت شخصـية سـونيا كل الاخـتلاف تقريبًا . لـم تعـد كمـا وصفهـا فـى خطـابـه «الـذى اقتطفته فى أول المقال»

فتاة تريد أن تتزوج وحسب – مثقفة مغرورة . . إلخ . وإنما أصبحت فتاة ناعمة حساسة متفتحة للحياة يرتبط فى ذهنها العمل الخلاق فى زراعة الغابات بالحب والتآلف والتمازج بجوهر الإنسان فى بيئتها . . ولكنها بطبيعة الحال لم تكن تدرى أن حبها لاستروف مكتوب عليه الفشل من البداية للنهاية . فأستروف نفسه فاشل يعيش فى تبريرات لواقعه أو فى أوهام واقعه – ولايستطيع أن يصل إلى الواقع الحقيقى – وهكذا لا يستطيع أن ينفذ إلى قلب إحساس سونيا . . فيقع الفراق المحتوم آخر الأمر . .

وأستروف نفسه لم يعد شيطان غابة مبالغ فيه . . يدخل فى شاعرية أو فى حماس ويحاول إقناع الناس بوجهة نظره ، وإنما أصبح مثل الآخرين – ملولا فاشلا يترك نفسه للحياة تفعل به ما تشاء .

وهنا أيضًا نرى تشيكوف قد طور استخدامه للمونولوج . . لم يعد المونولوج كما كان فى شيطان الغابة حديثا طويلا تناقشه الشخصيات الحاضرة أو ترفضه . . وإنما أصبح إسقاطا نفسيا بالمعنى العريض لهذه الكلمة . . بل إنه أصبح حركة مسرحية حية . . إن فوينتسكى بعد رحيل «إلينا» يحدث نفسه ، ويسرح فى أحلامه . . بل ويفعل أشياء تصورها له هذه الأحلام ، فإذا انتهى من المونولوج وجدناه يعود خطوة خطوة إلى حيث بدأ . . إلى الدنيا التى لايعيش فيها ولايستطيع أن « يفعل » شيئًا إزاءها .

وأستروف فى الفصل الأول يستخدم أيضًا هذا « المونولوج الدائرى »

إذ يبدأ حديثه عن الغابات . ويقول لفوينتسكى : ربما كنت رجلا شاذا بالفعل . . ثم يستمر انفعاله بالغابات وحماسه لها حتى إذا كاد يدخل فى دنياه الوهمية يحضر العامل ويعلن موعد عودته إلى دنيا تحطيم الآمال فيقول فانيا : ربما كانت شاذا بالفعل . . ويعود إلى حيث بدأ . .

لقد أصبح المونولوج رحلة نفسية داخل صدور الشخصيات لا عقولها، والشخصيات تعود دائمًا من الرحلة مرهقة بعد حركة وأحداث عاشتها أثناء المونولوج ولذلك نرى أنه من المحال على سيربرياكوف مثلا أن يقول مونولوجا . . لأنه لا يعرف هذه الرحلات الغامضة داخل النفوس البشرية . . فهو واقعى . . عملى . . لا حاجة به إلى الأوهام ؟

أما سونيا . . فكم تعيش فى الأوهام وكم تتهاوى بها - هى والكثير من أبطالنا - على الأرض الجامدة .

وحتى آخر لحظة فى المسرحية الجديدة ، بعد أن نكون قد عشنا حياتنا مرات ومرات داخل النفوس وخارجها ، نستطيع فحسب أن نعرف معنى التسامى الصوفى الذى تنقلنا إليه سونيا بمنولوجاتها مع فانيا . . لقد فضل الاثنان أن يعيشا فى وهمهما الكبير بالحياة حتى ينتقلا بالفعل إلى ما وراء أسوار القبور نشدانًا للراحة الحقيقية .

❋ ❋ ❋

الهزلية بين الكوميديا والمهزلة

إن روح الهزلية فى رأيى هى التوتر الشديد الذى يشبه توتر التراجيديا المحكمة .. أى الحدث الذى نرى فيه الشخصيات على حافة الهاوية من لحظة لأخرى ، بل إنهم أحيانا ما يتدلون فى الهاوية ، ثم يعودون للحياة بأقوى مما كانوا .

بريان ركس – ١٩٧١ .

فى العيد الخامس والعشرين لميلاد « مسرح الضحك » فى بريطانيا وهو المسرح الذى وضع أساسه وطوره « بريان ركس » وأصبح من التقاليد الثابتة فى لندن سواء عرضت مسرحياته فى مسرح « جاريك » أو « هوايتهول » أصدر مجموعة من نقاد المسرح دراسة جادة وممتعة عن طبيعة « الهزلية » وما يفرق بينها وبين الكوميديا وما يربط بينها وفنون المسرح الأخرى .

اهتمت الدوائر الأدبية والفنية بهذا الكتاب أساسًا بسبب قول «بريان ركس» إن الهزلية فن راق يضارع الفنون الجادة أو تلك التى درجنا على اعتبارها جادة ومن ثم أعلى مكانا من تلك التى تقوم على الهزل وما

يقترن به من « الميل إلى استدرار الضحك » ولايخفى بريان ركس حماسه لمسرح عمره ربع قرن أرسى تقاليده ثم ازدهر فى الخمسينيات (ربما كان ذلك بمثابة رد فعل مباشر لمعاناة سنوات الحرب) ثم ما لبث أن تطور فاجتذب عددًا كبيرا من المؤلفين والمخرجين كما قدم أعدادًا كبيرة من الممثلين الذين تزخر بهم مسارح بريطانيا الأخرى اليوم . وربما كانت سبب الإثارة أن « بريان ركس » يثبت بالفعل إمكانية النظر إلى الهزلية باعتبارها مسرحا جادا وأنه يقدم بعض الحجج التى تصعب معارضتها على أن ثمة علاقة وثيقة تتصل بطبيعة الفن المسرحى نفسه بين المسرح الهازل (أو مسرح الضحك) والمسرح الجاد (أو المسرح الباكى) كما يسميه .

الكوميديا الهزلية :

ويتفق النقاد الذين يتعرضون فى هذا الكتاب لعديد من مسرحيات الخمسينيات والستينيات على أننا بحاجة إلى التمييز بين الكوميديا والهزلية على أسس تختلف عما توارثناه وأن نقلع عن الفصل الخارجى التعسفى بينهما بل أن نعتبرهما صورتين من صور المسرح تشتركان مع سائر صوره فى المادة الإنسانية وتختلفان فى وسيلة معالجة هذه المادة ومن ثم يقوم ناقد صحيفة « التايمز » - وهو ايرفنج واردل - بالدفاع عن الكوميديا على أسس جديدة يستطرد منها إلى تبيان علاقة الهزلية بها .

تقوم الكوميديا - حسب التعريف الجديد - لا على أساس أن

أشخاصها أقل فى المكانة أو من حيث « الشحنة » البشرية عن أشخاص التراجيديا ولكن على أساس أن الصراع المتولد فيها مرتبط بأوضاع معينة يمكن تغييرها عن طريق التفهم واستخدام العقل ومن ثم يمكن حله والتوصل إلى التآلف والتوافق ، أى أن الكوميديا لاتقوم على أساس صراع نابع من نزعة بشرية جانحة يستحيل التحكم فيها (سواء كانت هذه عاطفة بناءة أو مدمرة) ولكن على أساس صراع ينبع من إساءة فهم الإنسان لنوازعه وطبيعته ومن ثم التناقض بين ما يريده حقا وما يفعله أو ما يقوله أو يتصور أنه يريده وبين ما يريده حقا أو بين ما يقوله وما يفعله مما يهز شبكة العلاقة البشرية ويعرضها للخطر فى لحظة من اللحظات . ومن ثم فإن الكوميديا تفترض وجود معايير ثابتة لأفكار ومشاعر الإنسان ومن ثم أنماط سلوكه فى مجتمع له حدوده وقيمه ومبادئه الحية المجسمة .

ونحن نضحك فى الكوميديا - حسب التعريف الجديد - ليس على أناس أحط منا بالضرورة أو حتى على من يمكن أن نعتبرهم أحط منا فكرا أو شعورا أو مقاما ولكن على أناس لايستطيعون لسبب ما التوفيق بين نزعاتهم وسائر أنماط سلوكهم فوقعوا فى تناقضات ربما اشتركنا نحن فيها ولكننا تحكمنا فيها واخضعناها للمنطق الاجتماعى ولو لم نخضعها للمنطق الإنسانى . وفى ضوء هذا التعريف يمكننا أن نجد فى الكوميديا

شخصيات مثلنا إن لم تكن أعلى منا غير أنها لم تستطع أن تقيم الضوابط اللازمة لأنها اساءت الفهم ووقعت فى التناقضات .

ولقد درجنا على اعتبار الهزلية صورة من صور الكوميديا تتحول فيها المواقف المتناقضة من المستوى النفسى الداخلى إلى المستوى الحركى الخارجى بمعنى أن يكون لونها السائد حركيا ظاهريا مبالغا فيه بدلا من أن يقوم مثلا على قوة المفارقة فى الموقف أو الشخصية أو اللغة ، ولايحاول التعريف الجديد أن ينفى ذلك بطبيعة الحال ولكنه يفصله على النحو التالى :

أولاً : يمكن للحركة الجسدية أن تتمشى مع الحركة النفسية فهى إما تترجمها أو تؤكدها أو تفسرها أو تعلق عليها . وهذا هو الشائع فى الهزليات التى يزخر بها التراث فإذا كانت الكوميديا تقدم شخصا يحلم بأن يصبح راقص باليه (وهو لايصلح حتى للرقص العادى) فإن الهزلية تقدمه وهو يرقص البالية فعلا . . ومن ثم تجسد المفارقة أمامنا .

ثانيًا : يمكن للحركة المسرحية أن تتناقض مع الحركة النفسية أى أن تمثل تيارًا ينافى الحركة النفسية ومن ثم يولد الإحساس بأن ما تراه يدل على خطأ ما فى « التركيب النفسى - السلوكى » للشخصيات وهو خطأ يباعد بينها وبين عالم الواقع مثلما يباعد

بيننا وبينها . فإذا صورت الكوميديا شخصا يعانى فى أعماقه من الإحساس بالعظمة فضخمت وبالغت فى تصوير هذه النزعة فإن الهزلية يمكن أن تصوره رغم هذا الإحساس إنسانا يصدر فى سلوكه عن إحساس بالنقص وينحو نحو الخنوع والاستكانة ومن ثم تولد مفارقات متتالية على المسرح تباعد بيننا وبين إمكانية «الجد» .

ثالثًا : يمكن للهزلية أن تقترب من مسرح العبث فى أن تقوم بكسر المنطق التقليدى فى عالم المسرحية الخاص بحيث نعيش فى إطار من العلاقات البشرية التى اختلت فأصبحت تمثل نسيجا متباينا غريب الوشائج من المعقول واللامعقول غير أنه ينحو فى النهاية نحو انتصار المعقول وعودة الصورة الطبيعية إلى العالم .

ولايعنى هذا التقسيم بطبيعة الحال الانفصال الخارجى بين هذه الاتجاهات الرئيسية للهزلية إذ يمكن أن نجد فى مسرحية هزلية واحدة مزيجا من الأنماط الثلاثة ولكنه يعنى أن الهزلية الجديدة قد اكتسبت مكانة مختلفة فى عالم المسرح وأصبح لها دور جديد يختلف عما درجنا عليه فى مسرحيات آخر القرن وما بين الحربين - ومن ثم أصبح لها معنى خاص يبرر وجودها المستقل وإزدهارها بين الألوان الأدبية والفنية التى نطلق عليها اسم المسرح .

أما الهـزلية التى شهـدها المسرح المصرى فى السنوات الأخـيرة والتى تسعى للإضحاك وحسب ولو كان ذلك عن طريق حيل غـير مسرحية مثل الفكاهات والقفـشات اللفظية و « القافـية » أو تهريج السيـرك و « النمر » التى يقـدمها المهـرجون المحـترفون فـى عروض المنوعات (ويشـمل ذلك الأغـانى الخفـيـفة والرقـصات) فـالواضح أنهـا لا تنتـمى إلى هذا اللون المسرحى - لا حـسب التعريف القـديم أو التعريـف الجديد - بل إنه يمكن اعتبارها أقرب إلى المهازل منها إلى الهزليات .

* * *

كوميديات تشيكوف القصيرة

لعلنا نذكر مقالة الفيلسوف الفرنسى هنرى برجسون عن الضحك والكوميديا ، ولعلنا نذكر تعريفه الذائع للضحك الذى يقول فيه :

« إن أهم ما يجب أن يلفت نظرنا فى عنصر إثارة الضحك هو أن هذا العنصر يجب أن يكون « إنسانيا » أى إنه لايضحكنا سوى الإنسان ، فنحن قد نرى منظرًا طبيعيًا جميلاً فاتنا خلابا أو منظرًا قبيحًا تافها ، ولكننا لا نرى منظرًا مضحكًا .. حقًا .. قد يضحك بعضنا على حيوان أو جماد ، ولكن سبب الضحك هنا هو ما نلمسه فى هذا أو ذاك من لمسة إنسانية تعبر عن موقف أو تعبير بشرى » .

ولعلنا نذكر أيضًا كيف يستمر فى تحديد عناصر الكوميديا من كوميديا اللفظ التى تعتمد على المهارة الذهنية فى تجانس الألفاظ شكلا وافتراقها معنى ، وما ينتج عن هذا التقابل من تناقض مضحك ، ومن كوميديا الحركة التى تعتمد على الآلية وإنعدام التناسب أى على تصور أساسى للإنسان فى صورة آلة لا إحساس لها بالطبع ، أى فى صورة جماد أو « شىء » ، وما يمكن أن تؤدى إليه ذلك من « رؤى » جديدة غريبة تضحكنا لجدتها ومباغتتها منطقنا العادى وسير حياتنا المألوف ، ومن كوميديا الشخصية التى تعتمد على كشف النقائص والعيوب وتجسيدها

والمبالغة فيها ومقابلتها بعضها بالبعض ، مثل الجمود وعمى البصيرة والغرور والحمق إلخ فلا شك أن تجسيد هذه الصفات فى شخصيات أو فى « طباع » كما كان يسميها بن جونسون ، والتى كانت تقوم على فكرة «الأمزجة» القديمة ، التى نشأت فى اليونان وتطورت فى العصور الوسطى وتبلور صورتها فى عصر الملهاة الاليزابيثية[1] . أقول إن تجسيد هذه الصفات فى شخصيات يبعدها عن صورة الإنسان الطبيعى ويحولها إلى مجردات ، تلتقى وتفترق فتثير الضحك لغرابتها والمبالغة فى تصويرها ، ثم كوميديا الموقف التى تعتمد على المفارقة والتناقض وجمع الأضداد ، أو للتوفيق بينها ، والمفاجأة أو اختلاط الفهم بين الظاهر والباطن .. إلخ.

لاشك أننا نذكر هذا التحليل البرجسونى للكوميديا ؛ ونذكر أن من شروط الضحك - نفسيا وبيولوجيا - إنعدام الإثارة العاطفية وانفصاله شعوريا عن مسرح الأحداث .

إذ إن إندماج المرء فى حالات نفسية صاخبة يحدث توترا ينشأ عنه موقف جاد لايسمح بالضحك ، فإن كل أنواع الكوميديا السابقة تفترض

---

(١) أى إن الإنسان يتكون جسمه من أربعة عناصر ، شأنه شأن الكون خلق من الماء والنار والتراب والهواء - وهى تقابل فى جسم الإنسان أخلاطاً أربعة هى الدم والصفراء والسوداء والبلغم - وكان يسميها العرب فى العصور الوسطى « أخلاط البدن » - كما يقول ابن المقفع وإخوان الصفا - وكانت سيطرة أحد هذه الأخلاط على البدن تحدد مزاج الشخص وطبيعته فى رأيهم .. فنرى شخصًا دموى المزاج أو الطبع وآخر صفراويا وهلم جرا .

الصفـاء النفسى والـهدوء التام - حـتى يعمل الذهـن ويتفاعل مـع الصو
والتصـورات الغريبة المفاجـئة التى تباغـته وتنتزع منه السـرور والضحك
ويشبه برجسون حالة المتفرج للكوميديا بغدير صاف هادئ تلقى فيه الأحجا
فتنداح دوائر الضـحك المنبسطة ، لكنك إن ألقيت الحجـر فى خضم طام
العـباب لغـاص فى القاع وابتلعـه الثـبج الهائج ، وكـذلك يجب ألا يلق
بحجر جديد إلا بعد أن تزول دوائر الحجر الأول - أى بعد أن يعود الهدو
والصفاء إلى النفس .

تشيكوف والكوميديا :

والآن أليس لنا أن نـتـسـاءل مـا مـوقف تشـيـكوف من هذه الأنوا
الكوميدية ؟ هل تستعصى كوميديا تشيكوف على التصنيف والتبويب ؟

ولنتـسـاءل أولاً : أى حـيل كان يـلجأ إليـهـا تشـيكوف لاسـتـدرا
الضحك ؟ وهل كان يرمى أولا إلى استدرار الضحك ؟

من الشائع عن تشيكوف أنه كـان يمزج التراجيديا بالكوميـديا ، وأكث
شيوعـا من هذا تصويره لباطن الإنسان لا ظاهره واتكـاؤه على الإحاسيس
الدقيقة الدفينة ، وخلقه لشخصيات لا أشخاص[1]. واحتفاله بالشعور أكث

(١) وتعنى بالشخـصية هنا مـجموعة الخـصائص النفسـية الحية الـتى تتشكل عن طري
الحدث - أى خصائص النفس التى تتفاعل مع بيئاتها الطبيعية والإنسانية وترتد إل
ذاتها أو إلى ماضيها منقبة باحثة ، أو تتطلع إلى حاضر لا مستقبل أمامه أو مستقب
يصب فى حـاضرها ويسـاهم فى تكوين مـشاعـرها الحاضـرة ، إلى سائر مـا ه
معروف عن تشيكوف فى قصصه ومسرحه على السواء .

من احتفاله بالفكـرة ، ومن هنا تبرز مشكلة التعرف على طبيـعة الكوميديا التشيكوفيـة ، فإن كاتبا مثل هذا من شأنه أن يهتم قطعـا بالكوميديا اللفظية أو بالتـلاعب فى شكل الكلمـات بقـصد الإضـحـاك ، ولن يهـتـم قطعًا بكوميديـا الحركة الجسدية التى تعـتمد على آلية الإنسـان أو إنعدام التناسب كمـا قلنا من قبل ، وهو أيضًا لن يأبه لكومـيديا « الطباع » الـتى تبالغ فى تصوير نزعة غلابة تسود شـخصا وتلون تصرفاته جميعـا (مثلما نشهد فى شخصيات « البخيل » و « المريض بـالوهم » أو شخصيات « المتعالم » أو « العـاشق » . . إلخ فـى الأدبين الفـرنسى والإنجليـزى) . . والاهتـمـام بالعناصر الأقـرب إلى تياره الفنى العام وهو التـحليل والتصوير لمتناقـضات النفس البشرية وأغوارها السحيقة .

والحقيقة أن كوميديا الموقف كما عالجها تشيكوف لم تتبع سبلها المألوفة فى الآداب الأوروبية السابقة عليـه . وإنما توسلت بلمسات جديدة تنبع من رؤى تشيكوف الخاصـة لعالمه وللإنسان ، وهى لا تجعل الـضحك هدفا فى ذاته وحسب ، ولا تقف عند تصوير الـظاهر أو الوقوف عند السطح وعدم إثارة العواطف تهيئة للضحك .

ولكن كـومـيـديا الموقف عند تـشـيكوف نقلت المـوقف من خـارج الشـخصـيات إلى داخلهـا ، فلم يعد الـتناقض قائمـاً بين مجـموعـة من الشخصيات فحسب ولم يعد اخـتلاط الفهم أمرًا يقوم بين أشخاص عدة ، ولم تعد المفارقـات مقصورة على تكوين الموقـف الخارجى ولم يعد ازدواج

التفسير وجمع الأضداد إلخ أمرًا مقصورًا على المواقف بين الشخصيات التى يجمعها موقف ما ، بسيطا كان أم مركبا ، وإما أصبحت هذه الأمور جميعا تجرى داخل الشخصية الإنسانية ، فالتناقض واختلاط الفهم والمفارقات وازدواج التفسير .. إلخ يجرى لديه بين عناصر الشخصية الواحدة ، أى فى نفس الإنسان الفرد .

ومن ثم لم يعد هناك بد من إثارة الأحاسيس التى نألفها فى التراجيديا والدراما الجادة ، فما دمنا دخلنا إلى النفس البشرية ، لم يعد ثمة مهرب من الانفعال والتعاطف ومن هنا كانت الكوميديا التشيكوفية تحمل فى طياتها بذور التراجيديا دون أن تكون (تراجيكوميدى) فهى قبل كل شىء كوميديا الإنسان .

كوميديا الإنسان :

كان الشكل الجديد الذى ابتدعه تشيكوف للكوميديا يقوم إذن على رؤيته الخاصة التى لايمكن أن تقدم صورة جانبية أو مسطحة لأحد أبطال كوميدياته، والنتيجة هى أنها حتى فى أشد لحظات الضحك تهزنا بكل أبعادها، وكذلك مهما بلغت حدة انفعالنا لانستطيع أن نتمالك أنفسنا من السخرية من هؤلاء الناس الذين يحملون بذور التناقض فى داخلهم ، ويجسمون فى إحساسهم كل المفارقات وهكذا .

هل يمكن أن يتخذ التناقض فى ذات الإنسان صورة صراع جاد قد يؤدى إلى تراجيديا ؟ وهل يكمن الفرق فحسب فى الطريقة التى ينتهى

بهـا هذا الصراع ، أى أن يؤدى التناقـض الكوميدى إلـى وفـاق أى إلى نهاية سعـيدة فى حين يؤدى الصراع التراجيـدى إلى افتراق وتحطم أى إلى نهاية تعسة .

إن تشيكوف يجيب فى مسرحياته بمنتهى الوضوح على هذه الأسئلة . . ويؤكد لـنا أن التناقض فى عناصر الشـخصـية الواحدة ، أو بـين عدد من الشخصـيات قد يكون كومـيديا وقد يكون تراجيـديا . . أولا حسب حدّة هذا التناقض وثانيـا حـسب النهـاية التى ينتـهى إليهـا . . فـمثـلما فـعل السيـرجون سكلنج (١٦٠٩ - ١٦٤٢) حين كتب مسـرحية (**أجلورا**) ووضع لها نموذجين للفصل الثـالث ، الأول يجعلها مأساة والثـانى يحيلها ملهاة ومـثلما فعـل معاصـره السير روبرت هاورد فى مـسرحيـته **العذراء النارية** أعاد تشـيكوف كتابة مـسرحيتـه الكوميدية (شـيطان الغـابة) بعـد عشر سنوات من كتابتها واسماها (الخال فانيا) فجعلها بذلك مأساة .

إن اعـتبـار التناقض والمفـارقـة لونين من ألـوان الصـراع يزيل عند تشيكـوف الحد بين الكوميـديا والتراجـيديا ، بحـيث يضـع فى كل لـون منهما ، مهما بلغ من نقائه ، بذوراً من صاحبه الآخر .

الخطوبة :

وحينما بدأ تشـيكوف حياته الفنية لم تكن رؤيتـه للتناقض قد اتخذت صورة الصراع الحـاد بل كان - شأن الشباب - سـاخرا يؤمن بإمكانية حل مشكلات الإنسان التى لم تكن تتـعدى صورة المشكلات فى نظره - وكان

يؤمن إمكان الوصول إلى وفاق بين الإنسان ونفسه وبينه وبين مجتمعه وإمكان إصلاح الخطأ وإحلال التوافق محل الشقاق فى شتى نواحى المجتمع الروسى فى عصره . . لم يكن تشيكوف قد أحس حقيقة بعمق المأساة التى يعيشها أبناء جيله فى ظل النظم الإقطاعية والاستغلالية ، وشتى ألوان العسف والطغيان الفكرى والمعنوى والبيروقراطى . . لذلك كان ينزع إلى السخرية التى تقوم على إمكان الإصلاح . . ولكنه حين عمل بالطب جادا وطاف بالقرى ولمس حياة الناس عن كثب ، وعاش مشاعرهم وانفعالاتهم تغيرت رؤيته أشد التغير . . ولم يعد يرى فى الإصلاح علاجا بل أصبح ينشد التغيير الجذرى . . أى أصبح يؤمن باستحالة التوفيق . . وحتمية القضاء على كل المتناقضات التى اكتسبت فى عينيه صور الصراع الحاد الذى يستحيل حله إلا بإزالته واقتلاع جذوره . .

ولعل هذه الرؤية فى بداية حياته الفنية هى السبب فى كتابة الكوميديا فى مطلع حياته والتحول عنها بلا رجعة فى مرحلة النضج الأخيرة . . ولكن تشيكوف - بكل حساسيته - كان حتى فى كوميدياته يشعر ببذور الرؤية التى اكتملت فى آخر كتاباته ، ولنأخذ مثلا ناصعا على هذا من مسرحيته القصيرة « **الخطوبة** » .

إن التناقض الذى نشهده هنا فى شخصيتى « لوموف » الخاطب الشاب ، و « ناتاشا » خطيبته ليس ظاهريا على الإطلاق رغم مشاجراتهما حول امتياز كلاب الصيد التى يملكانها ، وإنما يكمن التناقض أساسًا فى شخصية كل منهما ، إذ إن عائلة لوموف تناصب عائلة خطيبته العداء . .

ووالـد الفتاة يضمر كـل شـر لخاطـب ابنته ، ولوموف يدرك هذا ويعلم أنه ليس مقـدما على تجـربة يسيرة . . فـهو لـن يخطب، ود أقـارب أحـباء بل أعداء . . أولا بحكم التنازع على الأمـلاك . . وثانيا بحكم التنافس الذى يسـوده جو الجـيـران من أصحـاب الأمـلاك . . وهو يـدرك أيضًا أنه لن يخطب ود فتاته المثالية التي يحلم بهـا ، أو أى فتاة مثالية على الإطلاق . . وهو لايحبها بالصورة المألوفة للحب كـما نعرفه ويعرفه . . ولكنه مع ذلك مضطر إلى الزواج . . منطقيا واجتماعيا . . فهو يقول :

« إننـى أرتجـف كـأننى داخـل إلـى قـاعـة الامتـحـان . . إن أهـم مـا فـى الأمـر أن تتـخـذ قـرارًا حاسـمًا . . أمـا إذا أطلـت التـفكير وجـعلت تتكلـم وتتـردد فى انتظـار الزوجـة المثاليـة أو الحـب الحـقيـقى المخلـص . . فلن تتـزوج أبدًا . . ناتاشا مـدبـرة منزل ممتازة . . متـعلمة وليست قبيحـة . . وهـل أريد أكـثر مـن هذا ؟ . . نعم . . يـجب ألا أظل عـزبا . . فـأولا لقـد تـخطيت الخـامـسـة والثـلاثين . . وهـو سن حـرج . . وثانيـا يجـب أن تنتظـم حياتى وتستقر » .

وإذن فنحـن ندرك منذ أول الأمـر أن هذا الخـاطب يـريد الزواج وحسب. . وناتاشا تصلح فى رأيه لهذا الهدف . . فلا مانع من خطبتها . . ونحن ندرك مـن حديثه عن أمراضـه الوهمية . . (فهو يتحـدث دائمًا عن مرض القلـب الذى يعانى منه) كـمـا أنه مدلل وحـياته يضجـرها الفـراغ

ويكـاد يحطمهـا . . ومن هنا ينشأ التناقض فى شخـصيته ، إذ إنه مـثلما يريد الزواج ويسعى إلـيه بكل إصرار يريد أيضًا إرضـاء ذاته وإسعاد نفـسه والإبقـاء على التدلل الذى نشأ فيـه . . وهـو لهـذا غير مستعد لأن يتنازل لخطيبته عن أى شىء . . فكرة كانت أم موقفـا أم شيئًا ماديًا . . إن موقفه الداخلى باعتباره خاطبا - يقوم على هذين النقيضين : إنه يريد ناتاشا وهو فى الحقيقة يريد نفسه !

أما خطيـبته ناتاشا فـهى تعكس الوجه الآخر لهـذا التناقض . . فهى تريد الزواج حقا . . ولكنها غير مستعدة للتنازل عن رأيها فى كلب الصيد الذى تملكه ولو كان ذلك عـلى حساب الزيجـة التى تحلم بها . . وهى لا تتنازل عن رأيهـا أبدًا . . وآخر كلمـاتها له تؤكد مـوقفـها الذى سـبق لها إعلانه ، وتؤكد التناقض الذى تواجه به العـالم فى لحظة خطبتها . . وهى لحظة حرجة فى حياة أى فتاة .

ولو كـان التناقض ظاهريا لأمكن حله فى نهـاية المسـرحيـة ، ولكنه يستمر حتى النـهاية ، ويتم الزفاف رغم كل شىء ورغم الخلاف والتناقض - مما يبـشر لنا بحـياة زوجـية فـريدة ليست مـبنية على الاتفـاق بل على الاختلاف !

الجلف :

أما التناقض الذى ينتهى بتكشف أى بـاتضاح حقيقة العناصـر الخـبيثة فى باطن الشـخصيـة ، فيجـسده تشـيكوف فى شخصـيتى « جـريجورى

سـميرنوف » الجلف ، و (بوبوفا) الأرملة الحـزينة ! إن الصـورة التى ترسمها بوبوفا لنفسها هى الصورة التى ترسمهـا كل أرملة لنفسها ، وهى تقنع نفسهـا بأنها لاتزال مخلصة لزوجها الراحل رغم خـياناته المتكررة لها وتعذيبه إياها ورغم كل مـا أبداه نحوها من جفاء وبغض ، والحقـيقة التى تحسهـا وتحاول إنكارها هى إعجابهـا بجمالها وشـبابها وغيظهـا من زوجها الراحل ، بل وأكـاد أقول مـقتـها لـه ، وهى دون أن تدرى تنتظر المحب الذى يبـدلها جـفـاءه ودا وهجره حنانا ، وهى تضـع العطور والمساحـق وترسم لنفـسهـا - لا شـعوريا - صـورة الأرملة المخلصـة التى يمر تحـت شباكها الفـتيان ويتناقلون أخبارها ، ويتردد اسمهـا فى المدينة محوطة بهالة من الغموض الباعث على الإعجاب والفتنة بل والسحر !

أما (سميرنوف) الذى يقـدم نفسه فى صورة الريفى الغليظ الطباع ، الذى لايزال يحمل سمات ضابط المدفعية المتقاعد من جد وعنف وصرامة ، فهو فى الحقيقة رقيق وادع حالم سريع التأثر والتقلب والعناد كالأطفال . . وهو لايعرف هذا معـرفة منطقية . . وإنما يحـسه لا شعوريا ويحـاول نفيه وتأكـيد العكس لذاته . . ويكرر لنـفسـه دائمًا أنه قوى الشكيـمة لا يتـأثر بالنساء - « تلك الكائـنات الشاعرية الهشـة » وهو فى إنكاره لحقيـقة ذاته يخلق ذلك التناقض المضحك بين ما يقوله ومـا هو عليه فى الواقع ، فهو يتحـدى (بوبوفا) ويطلب منها أن تبارزه بالمسـدسات شأنها شـأن الرجال الذين يوجهون إهانات إليه ، ومع ذلك فـبمجرد أن توافق (بوبوفا) على مبارزته وتقبل تحـديه حتى يجد نفسه أمام حقيـقة شعوره لأول مرة . . إن

(بوبوفا) هى المرأة التى استطاعت بصلابتها المصطنعة ودلالها الأنثوى الذى اتخذ صورة الجد ، أن تصدم خيال (سميرنوف) وتجعله يواجه حقيقته لأول مرة ، فيتحقق التكشف له ولها آخر الأمر . . ويتحقق التكشف ، ويتم التوافق ، وتنتهى المسرحية نهاية تجمع بين حقيقتيهما . .

اليوبيل :

والموقف الذى يضم متناقضات النفس والأشخاص معا ويقابل الظاهر والباطن فى كل شخصية على حدة ، وفى الشخصيات كلها فى افتراقها والتقائها ، هو الموقف الذى تجسده مسرحية اليوبيل . . فى المسرحية لانجد التناقض فى شخصية واحدة فحسب ، هى شخصية (شيبوشين) ولكننا نجده بين الشخصيات بعضها والبعض أيضًا - فهناك تناقض بينه وبين زوجته ، وبين هيرين وزوجته (التى لاتظهر على المسرح) - وبين الموقف الذى يضم الجميع وبين العجوز (مرشوتكينا) التى تهبط عليهم يوم احتفالهم باليوبيل هبوط القدر أو هبوط الحقيقة التى يهرب منها (شيبوشين) ألا وهى حقيقة فشله كإنسان مع الناس ومع زوجته ومع هيرين الذى يمسك دفاتر البنك وهكذا . .

ويقوم الموقف أساسًا على المفارقة ، واليوبيل الذى هو يوم احتفال ينتهى بمأساة ، وكل ما أعد من أجل الاحتفال يتحطم ، ولايظل يرن من بقايا الخطبة التى يلقيها مندوب المساهمين فى البنك - إلا صدى العبارة الموجعة وهى : « فى هذه الظروف من الأفضل تأجيل الموضوع . . من

الأفضل تأجيل الموضوع » . . فالتأجيل هنا هو إعدام لحظة الاحتفال . . الذى لم يكشف إلا عن مأساة يعيشها هؤلآء جميعًا . . هيرين وشيبوشين وزوجتاهما . . والبنك والمساهمون والموقف كله . .

إن القدر الذى يرسل العجوز (مرشوتكينا) ليس قدراً طائشًا يخبط خبط عشواء وليس إرسالها من قبيل المصادفة . . ولكنها مبعوث قدر واع - بل وأكثر من هذا - قدر شاعر يجسد ضمائر وحقائق هذه الشخصيات . . إن كل ما فى هذه الشخصيات من خبايا وبواطن مجسدة فى هذه السيدة . . ليس فى تكوين شخصيتها فحسب . . بل فى الموقف الذى تتخذه منهم أيضًا . .

إنها لم تأت لتطلب مالا فحسب ، بل لم تأت لتطلب شيئًا بعينه ، ولكنها - على المستوى الرمزى - أتت لتنبش بواطن الشخصيات وتزيح الغطاء عن ظواهرها . . فإذا حاول (شيبوشين) أن يجيبها إلى طلبها - أن يزيحها عن طريقه - أن يهرب من القدر الذى أرسلها له يوم الاحتفال - رفضت هى أى حل . . وحتى بعد أن تأخذ المال تجد ذريعة أخرى للمكوث معه . . حتى تحيل كل شىء إلى مأساة .

والمسرحية إذن ليست كوميديا بأى معنى من المعانى إلا إذا ضحكنا من بداية التناقض وتشابك أطرافه وحسب . . أما التناقض كما يتبلور آخر الأمر ، فهو يتحول إلى صراع مأسوى حقيقى . . لا مكان فيه لقهقهات تسرية أو سلوان .



كوميديا الفانتازيا

هل مسرحية « **الأستاذ** » للأستاذ سعد الدين وهبة مسرحية فكرية ؟ ربما كان الرقيب قد توجس شراً من بعض أفكارها التى لايمكن إلا أن تثير التفكير - بمعنى أنها أفكار تتولد من الموقف الدرامى بصورة غير مباشرة - ولكنها بالقطع ليست مسرحية فكرية خالصة مثل بعض مسرحيات برناردشو أو توفيق الحكيم - ذلك لأن سعد الدين وهبة لايستطيع حتى فى أعمق لحظاته الفكرية أن يتخلى عن معالجته الدرامية التى تتوسل بالتجسيد والتصوير الحى - ولذلك فنحن نجد أنفسنا أمام مسرحية من نوع الفانتازيا التى تتوسل بالموقف غير المحتمل (وإن كان ممكنا) مما يميزها عن ألوان الخيال الفنى الأخرى التى يغلب عليها طابع الممكن والمحتمل فى الوقت نفسه - ويمكننا بصفة عامة أن نقسم فن الفانتازيا إلى قسمين - القسم الأول يعتمد على الاستعارة الدرامية أى التى يجسد فيها الفنان نظرة جديدة أو فكرة لا معقولة ويطورها من الداخل بحيث نتابعها وقد نحينا تمامًا عنصر التكذيب أو التصديق - أى أن الحدث نفسه يصبح استعارة شاملة نعرف مقدما أنها كذلك ونقبلها على هذا الأساس - مثل قصة «**المسخ**» (أو « التحول ») التى كتبها فرانز كافكا والتى يتحول فيها أحد صغار الموظفين إلى صرصور (أو حشرة كبيرة) أو مثل مسرحية **الخرتيت** ليوجين يونسكو التى يتحول فيها البشر إلى خراتيت . أما

القسم الثانى فهو الذى يقترب من الرمزية الشاملة أو الحدث الرمزى بحيث تبتعد الشخصيات والأحداث عن الطبيعة والواقعية فى تصرفاتها وكلامها وتتحول إلى أفكار مبالغ فيها ، وتستمد حيويتها الفنية من تناقضها بعضها مع البعض وما تؤدى إليه من تطارح فكرى . وقد تنوعت مستويات هذا النوع على مر العصور إذ نجده فى كاتب قديم مثل أريستوفان وكتاب عصر النهضة - مثل بن جونسون - والمحدثين من أمثال جان بول سارتر - بل إن العرب قد عرفت هذا النوع من الفانتازيا فى فن القصة والشعر ومنه ما يأتى على ألسنة الطيور والحيوانات وما تعج به قصص الأطفال - وقد تناول الكاتب المسرحى البريطانى روبرت بولت هذا النوع فى الستينيات فى مسرحيته الشهيرة **تأديب البارون كيليجرو** والتى كانت أصلا تستهدف جمهور الأطفال ثم تحولت إلى مسرحية رمزية اجتذبت جماهير الكبار قبل الصغار .

وربما كانت مسرحية « **الأستاذ** » تنتمى إلى النوعين معا أو تميل إلى نوع منهما فى بعض أجزائها أكثر مما تميل إلى النوع الآخر ، ولكن الأهم من ذلك هى أنها تعتمد على تطوير تيماتها المتعددة من الداخل بحيث لاتسمح للمتفرج أن يتساءل عن مدى خيالية الحدث أو مدى واقعيته - خاصة ونحن نشهد مسرح سعد الدين وهبة الذى نبغ فى مدرسته الواقعية المتميزة - أى أنها لا تتطلب منا إلا أن نقبل الفروض الأولية وهى فروض - مثل فروض الفن بصفة عامة - لاتخضع للمنطق التقليدى .

الإرادة الإنسانية والتواصل :

أما الموقف الأساسى الذى يهب هذا العمل جدته حقا فيقوم على نظرة جديدة للإرادة السياسية باعتبارها إرادة إنسانية أولاً وأخيرًا - وباعتبارها مرتبطة باكتمال كيان الفرد نفسيا وذهنيا وهو ما لايتأتى إلا بقدرته على التواصل - إذن بدون ذلك لايمكن أن ينتمى إلى عالم الإنسان بل إلى عالم الأحياء نفسه .

أما الخيوط التى ينسج منها سعد الدين وهبة هذا العمل المحكم فهى ترتبط بالقطبين اللذين يولدان هذا التواصل أى الكلام والسمع - أو الإرسال والاستقبال بلغة العلم الحديث - ومن ثم تتفرع عن التيمة الرئيسية عدة تيمات تتصل واحدة منها بالحقيقة والوهم ، وتتصل أخرى بالأمن والخوف ، ويتصل غيرها بالقوة والضعف والثورة والاستكانة ، والحرية والعبودية ، والحب والحقد ، والتصارع والتوافق . . إلخ - بل إننا نستطيع أن نجد فى المسرحية تنويعات لا نهائية تنبع جميعا من تيمة التواصل - باعتبارها العامل المحقق للإرادة الإنسانية .

ولكن كيف يتجسد ذلك فى الصراع الدرامى ؟ إن هذه المدينة الخيالية التى بعد بها الزمن حتى أصبحت لا زمنية - أى مجردة - تصحو ذات يوم وقد أصيب أهلها بالصمم . . أما القلائل الذين كانوا خارجها فى ليلة الكارثة فقد عادوا ليجدوا أن حكامها قد هربوا أو اختفوا بصورة ما ومن ثم وجدوا أنفسهم - رغم مهنهم التى لا تؤهلهم للحكم - فى موقف

القادر على السيطرة على الجميع بفضل قدرتهم على السمع فحسب ، وهكذا فهم يتولون زمام الأمور بالفعل .

وهذه هى الاستعارة المبدئية فى المسرحية - أى الاستعارة التى يترجم إليها المؤلف العجز النفسى لأهل المدينة - أى عجز إرادتهم الإنسانية ومن ثم إرادتهم السياسية ، فالصمم هو المقابل الفنى - على مستوى الاستعارة - لعجزهم عن التواصل .

- الناس كان حالها بيسير من سيء إلى أسوأ . . كان فيه إهمال وكان فيه تفكك وكان فيه تراخى . . كنت تبص للبلد تلاقيها ألف بلد فى بعض . . كل واحد هو نفسه وبس . . هو حاكم نفسه وقائد نفسه ومعلم نفسه .

أى أن انغلاق كل فرد فى ذاته معناه استحالة التواصل بينه وبين سواه، وهذا يعنى التفكك والإهمال والتراخى النابع من اللامبالاة . . وإلى جانب هذا الإيحاء الواضح بالرمز الشعرى فى المسرحية يقدم لنا المؤلف إيحاءات أخرى حتى يضمن عدم هبوط الرمز إلى المستوى الواقعى - فيقدم لنا فى البداية الاحتمالات التالية :

« قالوا إن سبب غضب الآلهة علينا هو أن المدينة عاصية ومبتعدة عن طريق الآلهة - وقالوا إن زلزالا هز المدينة وأفقد الناس سمعهم - وقالوا إن رعدًا عظيمًا دوى فى الليلة دى

وكل واحد سمعه أصيب بالصمم .. قالوا حاجات كثيرة .. إنما الحقيقة ايه ما حدش عارف .. » .

وهذه احتمالات رمزية كلها بطبيعة الحال ، فالزلزال نفسى والرعد رعد نفسى وذهنى معا – والغضب فى هذا السياق أيضًا نفسى لأنه مرتبط بما فعله أهل المدينة وبمجرى حياتهم المفككة التى تفتقر أصلا إلى التواصل – ولذلك فإن المؤلف يعود إلى هذا الإيحاء فى آخر المسرحية مرة ثانية فى حوار بين الملكة والأستاذ يقول فيه الأستاذ : إن الناس فقدت حاسة السمع لأنها لم تستمع إلى الرسل التى أرسلها الآلهة إلى المدينة – ولايمكن تغيير الوضع إلا إذا غيرت الناس ما بأنفسها .

أى أن المؤلف لايفترض الصمم لمجرد تأمل هذا الفرض الخيالى ولكنه يترجم واقعا بشريا إلى صورة استعارية ثم يسير بها فى طريق التطور الدرامى حتى نرى أقبح ما يمكن أن يصل إليه حال الإنسان حين يفقد القدرة على التواصل على عدة مستويات .. أما المستوى الأول فهو المستوى الفردى إذ نرى زوجا وزوجه يتحادثان حديثا يفترض أنه إعراب عن مشاعر الحب بينما لايخرج من قلبيهما إلا الكراهية – ورغم أن هذا مشهد قائم على المفارقة الصارخة بين الظاهر والباطن إلا أنه متفرع عن تيمة انعدام التواصل وتحطيم أقدس العلاقات البشرية نتيجة لهذا – أما المستوى الثانى فهو المستوى الاجتماعى وفيه نرى انهيار الفنون التى تقوم على التوصيل سواء منها الموسيقى أو الشعر أو الغناء أو المسرح .. إلخ .

وغلبة فن واحد هو الرقص الغرائزى الذى يسود عـالم الحيوان - كما نرى انهيار العدالة إذ تـتم المحاكمات بالقرعة . . إلخ وأما المسـتوى الثالث وهو أعلاها جميعا فهو المستوى السياسى حيث نرى المهزلة التى تجرى فى هذه المدينة الظالمة والتى يرقى بها المؤلـف إلى مستوى المأساة حين يـؤكد انعدام التواصل بين الحاكم والمحكوم .

« - سـامع ؟ أمدحـهـم يهتفـوا اشـتمهم يهتـفوا . . أشـيل عنهـم الضـرايب يهتـفوا أضـاعـف الضـرايب يهتـفـوا . . أقـول انتصرنا يهتفوا . . أقول انهزمنا برضه يهتفوا . . » .

وربما كانت هذه لحظة من أشـد اللحظات تركيزا فى المـسرحية بصـفة عامـة ليس لما بها من إسـقاطات مبـاشرة على العلاقـة التى تقـوم بين أى حاكم فقد الصلة والـتواصل مع المحكومين ولكن لأنها تعكس أيضًا - فى الناحية المقابلة لهذا - قـدرة الناس على التصدى السلبى للحاكم ، أى عن طريق اللامبالاة وما يمكن أن يجره ذلك عليهم من ويلات . . فكأن الناس هنا تمثل البطل الذى يتـحمل مـصيـره نتيجـة لخطأ ارتكبه ولايـدرى كيف يصلحـه . . وهذا لاشك جـديد فى الفن الـدرامى إذ إننا غـالبـا مـا رأينا الحاكم فى دور البطل ، ونادر ما رأينا المحكوم فى هذا الدور .

ولكن سـعد الدين وهبـة لايكتفى أبدًا بوجـه واحد فقط مـن وجهى العملة . . فهو يقدم لنا - عن طريق تحـمل الناس لنتيجة خطئهم - صورة أخرى لانقـطاع سبل التواصـل . . فالملكة التى كـانت راقصة قـبل حلول

الكارثة ومن ثم كانت فردا من أفراد الشعب أى لم ترث الملك عن أجدادها - تدرك المصيبة التى حلت بهم - وهى ترى أن المصيبة ذات فروع تمتد إلى جهاز الحكم نفسه حين ينصب الوزير نفسه دكتاتورا :

الوزير : الناس دول زى الأطفال . . لازم حد أكبر يرعى مصالحهم.

الملكة : وايش عرفك أنت بمصالحهم ؟

الوزير : هو أنا موش واحد منهم ؟

الملكة : لأ . . من أول ما بقيت وزير ما بقتش واحد منهم . . السلطة بتلون كل حاجة بلون جديد . . اللى أنت بتشوفه أبيض يمكن هم بيشوفوه أسود » .

وهكذا - فى إطار الحدث الخيالى للمسرحية تستدعى الملكة أستاذًا من العصر الحديث وتعود به القهقرى فى الزمن حتى يتولى علاج هذا المرض الغريب ، ومن خلال محاولات الأستاذ تطل علينا صور أخرى للاستعارة الدرامية فنرى حال المملكة بعد الصمم .

« بعد ما شفت كلمة الحب بقت خنجر حامى . . بعد كلمة السلام ما بقت حداية بتصيب الواحد فى راسه . . بعدما كل شىء جميل بقى جيفه . . موش ممكن حد يقبل الحياة دى إلا الوحوش » .

ولكن الأستاذ لايستطيع أن يفعل بكل علمه إلا أن يقلب لنا الآية ،

بحيث يشفى من الصمم ويأتى بالبكم ، فنرى صورة أخرى لأناس يستطيعون أن يسمعوا ولكنهم لايستطيعون أن يُسمعوا أحداً لأن أحداً لايتكلم ! وبينما تتصاعد الأزمة وتتطور شخصية الملكة حقًا حتى تصبح الشخصية الرئيسية التى تحتضن أحزان الناس وتكافح من أجل خلاصهم. . يبدأ العلاج الذيي بدأ الأستاذ فى إجرائه على البعض فى المعمل ، إذ نرى فريقًا يسمعون ولا يتكلمون وفريقا يتكلمون ولايسمعون ، ومن احتكاك هذين القطبين يتفجر وعى جديد هو وعى بالمأساة - وعند الأستاذ سعد الدين وهبة يصبح الوعى هو الطريق الوحيد للخلاص . . والوعى فى إطار رؤيته الثورية يمثل طاقة الغضب . . قدرة الإنسان على الإرادة الإنسانية . . إذ إن ما فشل فى علاجه بالعقاقير يفلح الوعى فى علاجه - « طاقة الغضب ممكن تحرك الجبال » .

والمسرحية إذن تشتمل على تساؤلات عن طبيعة العلاقة الصحية التى تقوم بين البشر فى كل زمان ومكان وعلى كل المستويات - على أساس التواصل . . وهى إذن لاتمثل هجوما على أى منهم بعينه فى الحكم أو فى المجتمع أو فى حياة الفرد ولكنها تتناول هذه الحياة بكل جوانبها فى إطار التواصل - والملكة تلخص هذا كله فى لحظة ثورة :

« - ما أقدرش أحكم ناس ما بيفرقوش بين الحب والكره . . ما بيفرقوش بين الانتصار والهزيمة . . ناس تحولوا إلى كائنات بترقص وتهتف وبس - ايه فايدة الصراحة إذا كان

الإنســـان عــارف أنهــا رايحـة فـــى الهـــوا . . لازم يكـون هــنـاك خــوف من الصراحة » .

ونحن لانعـجب بطبيعـة الحال إذا كـانت هذه المسرحـية وغـيرها من المسرحيات الجادة - ملهاوات كانت أم مأساوات - قد منعت فى عصر كان البعض يخشى فيه التـواصل . . ولكن المنع أو التصريح بالعرض لاينفى ما يجسده النص من موقف درامى يرقى به إلى مصـاف المسرحيات الإنسانية التى عـرفها العـالم عبـر تاريخه الطويـل ، وليست قيـمة التـواصل بكل مستـوياتها إلا محوراً يدير حـوله المؤلف أفكاره « المتطارحة » وأمله فى أن يسمع الناس حقا ما يقال . . وأن يتكلموا !



مطابع
الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ٨١٠٧/١٩٩٨

I.S.B.N 977- 01 - 5731 - 7

مكتبة الأسرة

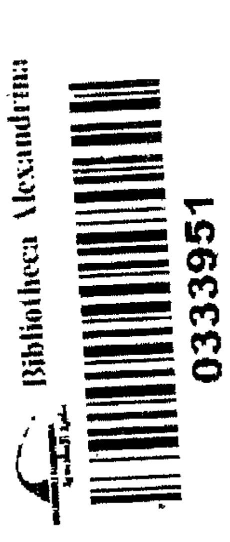


بسعر رمزى مائة وخمسون قرشاً
بمناسبة
مهرجان القراءة للجميع ١٩٩٨

مطابع
الهيئة المصرية العامة للكتاب

■ د. محمد عنانى

الدكتور محمد عنانى هو أستاذ ورئيس قسم الأدب الإنجليزى بجامعة القاهرة، وله ما يربو على خمسين كتاباً ما بين مؤلف ومترجم، كما حصل على العديد من شهادات التكريم أهمها وسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى، وهو رئيس تحرير مجلة «المسرح» ومجلة «سطور» ويشرف على تحرير سلسلة الأدب العربى المترجمة إلى الإنجليزية.



Thanks to
assayyad@maktoob.com

To: www.al-mostafa.com